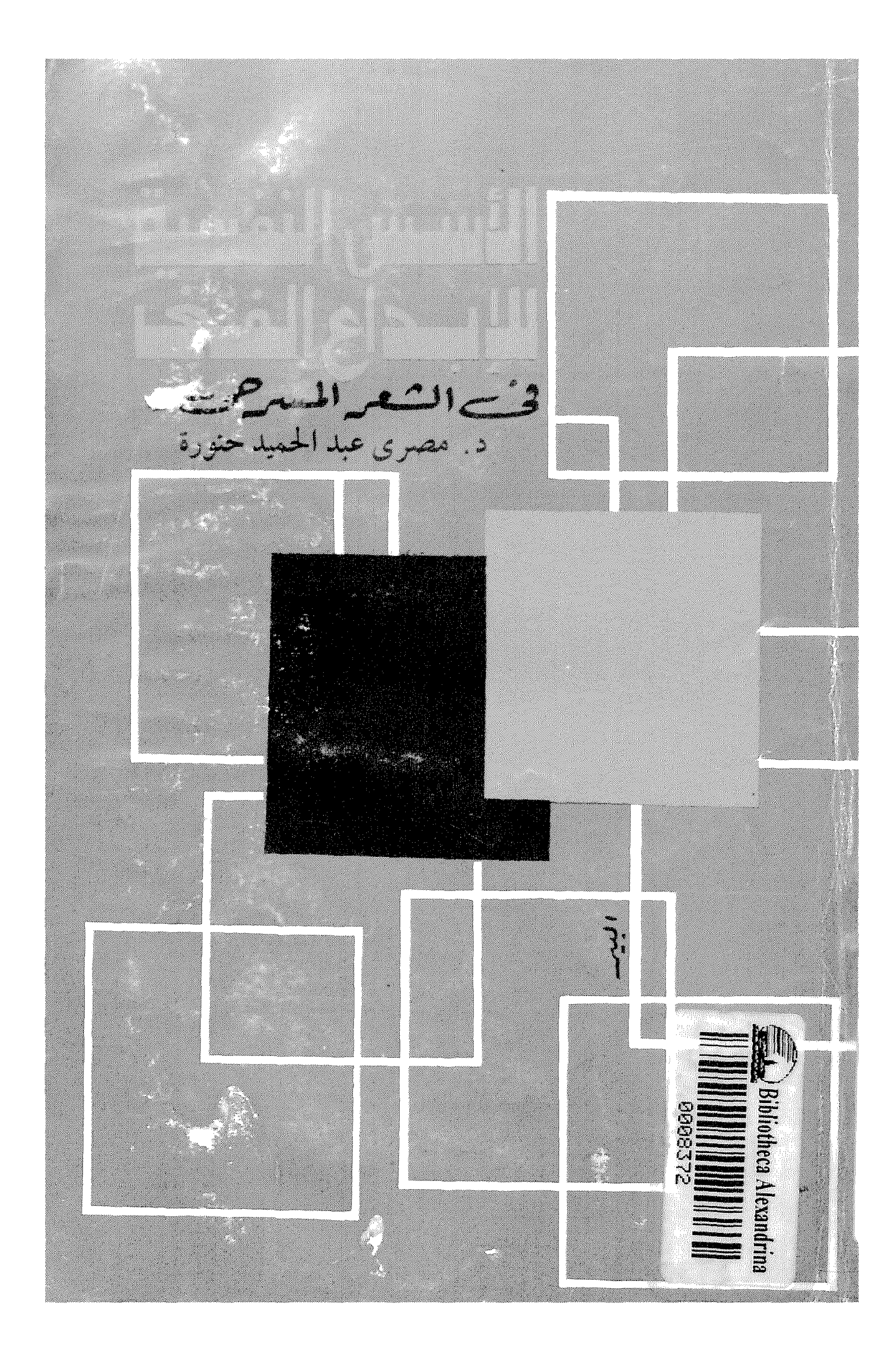

في الشعر المسرحي
د. مصري عبد الحميد حنورة



# الأسس النفسية للإبداع الفني
## في الشعر المسرحي

تأليف
دكتور مصري عبد الحميد حنورة



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الاخراج الفنى وتصميم الغلاف

البيرجورجى

# مقـــدمـــة

سؤال الدراسة الحـالية هو : كيف يقـوم المبدع بابداع مسرحية شعرية ؟

والصعوبة الأساسية فى الدراسة الحالية تكمن فى أنه قد سبق دراسة الابداع فى شعر القصيدة كما أنه قد سبق دراسة الابداع فى المسرحية النثرية ، وكل دراسة من هاتين الدراستين تغطى قطاعا من مجال الدراسة الحالية ٠

وعلى الرغم من أن هذه الصعوبة قد تكون مما قد يثير فى وجه الدراسة الحالية اعتراضات مؤداها : لقد سبق التعرض لمجال الشعر ولمجال المسرحية فماذا بقى حتى تفرد له دراسة خاصة ؟ ، على الرغم من ذلك فان الدراسة الحالية سوف تحاول أن تجيب عن هذا التساؤل : من حيث ان ابداع القصيدة متعلق بانتاج عمل قد يستغرق جلسة أو جلستين ، هذا فضلا عن أنه لا يتعامل مع العديد من العناصر كالشخصيات والحوار والحدث والمؤثرات المسرحية ٠٠٠ الخ ، ومن هنا فان الشاعر حين يعمل فى المسرحية فهو ، كما يقرر الكتاب أنفسهم ، انما يعمل فى عالم متشابك معقد يقتضى الاقتراب منه ببطء ومعايشة عناصره بعمق ( وهذا ما توضحه الاستبارات التى تم اجراؤها مع الكتاب والملحقة فى نهاية البحث ) ٠

أما عن المسرح النثرى فلقد يكون من المفيد هنا الاشارة الى أن الدراسة الحالية ليس من هدفها الانتصار للشعر على النثر أو العكس ، بل ان الهدف الحقيقى هو الكشف عما اذا كان للابداع فى الشعر المسرحى خصائص مستقلة تميزه عن غيره من أنواع الابداع ٠

وينقسم الكتاب الى قسمين : القسم الأول عن الدراسة ويتضمن أربعة فصول : فصل تمهيدى عن الابداع : دراسة شبكية ارتقائية ، وفصل

ثان عن الحوار المسرحي باعتباره أداة الكاتب أو وسيلته لعرض أفكاره وفصل ثالث تحدثنا فيه عن مشكلة الدراسة والمنهج ، ثم فصل رابع عرضنا فيه للنتائج التى أسفرت عنها هذه الدراسة ٠

أما القسم الثانى فقد وضعنا فيه الاستبارات التى أجريناها مع المبدعين ٠

## • القسم الأول

# الأسس النفسية للابداع الفنى
# فى الشعر المسرحى
# دراسة امبريقية



## الفصل الأول

# عملية الابداع فى الشعر المسرحى

حظى موضوع الابداع الفنى منذ زمن بعيد باهتمام الباحثين ، ولقد اختلف المهتمون به ، من حيث تناوله ونتائجه ، وذهبوا مذاهب شتى ، فمنهم من رأى ان المبدع ليس له فضل فيما يصل اليه ، ولكن الفضل كله راجع الى قوى خفية لا يملك المبدع من أمر نفسه ازاءها أية ارادة ، انه مجرد منفذ ، أو هو وسيط يتلقى عن مصدر آخر • ومنهم من رأى ان المبدع هو سيد عمله ـ وكل كبيرة وصغيرة هو مسئول عنها وليس هناك أى عنصر من عناصر العمل خارج ارادة وسلطان المبدع ( د • سويف ١٩٧٠ ، ١٩٧٣ ، وحنوره ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ) •

وقريب من الحديث عن انتساب عالم الابداع الى قوى أخرى خفية ليست تحت سيطرة المبدع ما ذهب اليه بعض الباحثين من أن المبدع رجل شاذ ( ليس فى اتجاه التفرد بمفاتيح العبقرية ) ولكن شذوذه راجع الى علة نفسية تجعله مختلفا عن الآخرين فى مشاعره وأفكاره واستعداداته، ومن ثم فان هذا الكائن المضطرب عقليا أو وجدانيا يختلف عن أواسط الناس وهو أقرب الى عالم الجنون •

ويسوق أصحاب هذا الرأى الأدلة على صدق ما يرونه دليلا وراء دليل ، ومعظم أدلتهم تتعلق بالاشارة الى أولئك العباقرة الذين اثروا فى مجرى الحياة الانسانية • وكانوا فى الواقع أقرب الى عالم المرض النفسى منهم الى عالم التوافق والسواء •

ويستشهد الباحثون بأسماء لامعة فى سماء الابداع مثل فان جوخ ولورد بيرون ونيتشه وغيرهم ممن كانت لهم انحرافاتهم وعللهم النفسية أو العقلية ، ويخلصون من ذلك الى أن العبقرية صنو الجنـــون ، وربيبة الشذوذ ، وهى مرتبطة بالانحراف النفسى سواء كان هذ الارتباط متعلقا بالجوانب الذهنية أو بالابعاد الوجدانية ·
(Guilford 1971, Ardsteh and Arasteh, 1966)

ولقد درس هذا الموضوع : موضوع الابداع والمرض النفسى أو اضطراب الشخصية من أكثر من زاوية ، ووجد انه صحيح الى حـد كبير فيما يشير اليه فى حدود الأفراد الذين ينطبق عليهم هذا الوصف ، أى وصف العبقرى المصاب باختلال فى قدراته العقلية واضطرابات سماته الوجدانية · وتثور أمام الباحث المدقق عدة أسئلة ازاء هذا الادعاء :

### والسؤال الأول هو :

كم عدد هؤلاء العباقرة المضطربين ؟ هل هم من الكثرة بالشكل الذى يدعونا الى الاستدلال على ان العباقرة لا بد ان يكونوا مرضى عقليين ؟

### والسؤال الثاني هو :

ما هى نسبة هؤلاء الى عدد أفراد المجتمع الأسوياء الذين وجدوا فيه ؟

### السؤال الثالث هو :

ما هى نسبة هؤلاء العباقرة غير المرضى الذين عاشوا فى نفس الوقت مع هؤلاء الأفراد وفى نفس المجتمع ؟

### والسؤال الرابع هو :

ماذا كان يمكن أن يصل اليه هؤلاء العباقرة لو لم يكونوا مصابين بأمراض نفسية ؟ أو لم يكن من الممكن أن تكون عبقرياتهم أضعاف أضعاف ما كانت عليه ويكون انتاجهم أفضل عشرات المرات ؟

وقليل من الباحثين هم الذين يقومون باجراء مثل هذه المقارنة على أساس أنه ليس من الموضوعية فى شىء النظر الى الصـــورة من زاوية واحدة ، والا كنا كالعميان الذين يتحسسون فيلا · وكل منهم لا يدرك من الفيل الا الموضع الذى يتحسسه فحسب ·

ان الباحث الموضوعي هو ذلك الذي يحاول أن يجمع الحقائق المتاحة ولا يقتصر على جزء من الحقيقة ليصل الى حكم عام من هذا الجزء مع اغفال باقي العناصر التي يمكن أن تؤدي الى نتائج أخرى مختلفة ·

وعلى العموم فقد حسم هذا الأمر بعدد من الدراسات اهتمت بموضوع القدرات الابداعية وعلاقتها بالصحة النفسية ·

وقد توصلت تلك الدراسات الى أن المبدع الحقيقي يعمل من خلال حالة جيدة من الصحة النفسية ، فهو :

أ ـ على قدر من الذكاء العام ليس أقل من المتوسط العام لمعظم الناس ·
ب ـ أن قدراته الابداعية متفوقة ، وعلى سبيل المثال فهو متفوق في الأصالة Originality والطلاقة Fluency والمرونة Flexibility ومواصلة الاتجاه في أبعاده المختلفة Maintaining of Direction

وغير ذلك من قدرات أشار اليها باحثون مصريون وأجانب لعل أكثرهم انتشاراً هو ج · ب جيلفورد في كتابه « طبيعة الذكاء البشري » (Guilford 1971)

ولقد تم في مصر اجراء سلسلة من الدراسات حول عملية الابداع بدأت بالدراسة التي أجراها الدكتور مصطفى سويف عن الابداع الفني في الشعر ، ثم بعد ذلك أجرينا دراستين أخريين عن عملية الابداع · الاولى منهما عن عملية الابداع في الرواية والأخرى عن عملية الابداع في المسرحية · ( سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ، ١٩٧٩ ، حنورة ، ١٩٨٠ ) ·

وقد روعي في اجراء هذه الدراسات جميعها توخي الدقة والموضوعية، ما أمكن في جمع المعلومات من مصادر موثق بها ، كما تم الاسترشاد باطار نظري محايد من أجل الوصول الى صياغة نظرية معقولة لتفسير عملية الابداع على أساس واقعي ·

وفيما يتعلق بمسألة المرض النفسي وعلاقته بعملية الابداع :

فقد انتهت الدراسات المصرية والأجنبية الى أن المبدع لا يمكن اعتباره مريضا بأي مقياس ، بل هو ، على العكس من ذلك ، يتمتع بدرجة عالية من الصحة النفسية والاتزان الوجداني والتفوق العقلي · وعلى سبيل المثال :

**أولا** : فيما يتعلق بعلاقة القدرات الابداعية بمرض الفصام · لوحظ أن المرضى بالفصام أداؤهم على مقاييس الابداع أضعف من أداء غير المرضى

وهذا هو ما إنتهت اليه دراسات أجنبية وأخرى مصرية أجريت على أفراد مصريين · ( فرج ١٩٧١ و (Soneif and Farag, 1971)

ثانيا : لوحظ أن الصحة النفسية للمبدعين على وجه العموم أفضل من الصحة النفسية لدى المصابين بأمراض نفسية كما كشف عن ذلك فرانك بارون (Frank Barron, 1968) وغيره فى عدد من الدراسات

ثالثا : لوحظ ان الاداء الابداعي يتدهور اذ ما ازدادت بعض مظاهر انحراف المزاج والوجدان ، من ذلك انه عندما يرتفع التوتر النفسي عن مستوى معين فان الاداء الابداعي ينخفض بشكل ملحوظ وهو مالاحظه دروال (Drwal, 1973) فى بعض دراساته عن الابداع والتوتر النفسى ، وما لاحظه عبد الحليم محمود وسلوى الملا · ( السيد ١٩٧١ ، الملا ١٩٧٢ ) ·

من كل ذلك فانه يمكن الاشارة الى أن المبدعين ليسوا مرضى نفسيين، بل هم أيضا أفضل من الأسوياء العاديين ممن ليسوا بمبدعين ·

وطاقة المبدعين على تحمل الغموض ومعالجة المعقد من الأمور ، والاحساس بالمشكلات والتعامل مع المعضلات العقلية فى تراكيب غاية فى التعقيد أفضل بكثير من أولئك الذين لا يتصفون بالابداع (Barron, 1968, Eisenman, 1968, 1969) وربما كان انجاز عمل من الأعمال المتفردة من خلال عملية الابداع ، ذات النشاط المعقد كما سوف يتضح فيما بعد ، فى حيز زمنى متصل مما ينقض ادعاء من يذهبون الى أن المبدع مريض أو مختل أو مضطرب ، وربما كان الاقتراب من مسار العملية الابداعية فى تبضها الحى مما يعيننا على الكشف عن بعض الغموض الذى يحيط بتلك الظاهرة ·

## عملية الابداع :

يشار بهذا المفهوم الى مجموعة الأنشطة التى يقوم بها المبدع حينما يكون بصدد انتاج عمل من الأعمال التى يمكن وصفها بأنها أعمال ابداعية · وقد شغل الباحثون أنفسهم لمدة طويلة بمسألة مراحل العملية الابداعية · ما هى مقوماتها وكيف تبدأ ، وكيف تمضى ؟ وقد أشار الباحث الامريكى موريس شتاين (Stein, 1974) فى مجلد له عن تنشيط الابداع الى آراء الباحثين فيما يتعلق بمراحل العملية الابداعية ، وهم وان اختلفوا عليها الا أن هناك نسبة اتفاق على وجود المراحل التالية :

١ ــ مرحلة الاستعداد وفيها يبدأ المبدع فى الوقوف على فكرة صالحة

أو ملائمة يجمع من حولها المعلومات والأفكار التى تخصب الفكرة الأولى وتدفعها فى طريق الاكتمال ٠

٢ ــ مرحلة الاختبار وهى مرحلة يحاول فيها المبدع أن يبتعد عن موضوعه الى حين ، وهى مرحلة غامضة من حيث طبيعتها أو ما يدور فيها من نشاط ٠

٣ ــ مرحلة الاشراق وفيها يتكشف للمبدع بشكل مفاجىء ما كان خافيا وتشرق عليه أبواب الانفتاح الذهنى بشكل ملائم لمعالجة الموضوع كما أن شيئا ما له صلابة من نوع معين يبدأ يتبلور فى فكر المبدع ، مما يجعله قادرا على التعامل مع محور قابل للتخصيب ٠

٤ ــ مرحلة التنفيذ والمراجعة وفيها يحاول المبدع أن ينفذ موضوع ابداعه ، أى يعالجه من زواياه المختلفة ، ويقلبه على وجوهه المتعددة يضيف اليه ويحذف منه مقتربا منه مبتعدا عنه ٠

ومن الذين أكدوا وجود مراحل العملية الابداعية هنرى بواتكاريه وهمتـــولز ووالاس وكاترين باتريك وكرتشـــفيليد وموريس شتاين (Stein, Ibid)

وفى دراستنا عن الابداع فى الرواية والابداع فى المسرحية تمكنا من الكشف عن أن هذه المراحل ليست بالضرورة متتالية فى نفس النظام الذى أشار اليه والاس وباتريك وموريس شتاين ٠ فقد يحدث استعداد بعد اختمار كما قد يحدث اشراق بعد تنفيذ مرحلة من المراحل ؛ وقد رأينا فى دراسة الابداع فى الرواية امكانية تقسيم العملية الى مرحلتين أساسيتين كبيرتين هما :

( أ ) مرحلة الاستعداد والتحضير ٠

(ب ) مرحلة التنفيذ والمراجعة والتقييم ٠

وفى داخل كل مرحلة من المرحلتين يمكن أن يتم الاختمار أو الاشراق أو الاستعداد الجزئى أو التنفيذ المرحلى أو المراجعة والتقييم ٠

على أن مسألة المراحل فى العملية الابداعية ليست من صميم أو جوهر العملية ، حيث ان العملية سيل متدفق ، وهى تمضى من خـــلال اتجاه قد يتضح حينا أو يغمض أحيانا ، ولكن الاتجاه فيها مستمر ، وقد أمكن العثور عليه فى اعترافات كثير من الكتاب لعل من أبرزهم توماس مان فيما ذكره عن عملية الابداع لديه أثناء كتابة روايته دكتور فاوستوس

(Mann, 1961) كما قرر لنا نجيب محفوظ أن قصته ميرامار استمرت جنينا في ضميره أكثر من خمسة أعوام · ونفس الأمر لدى يوسف السباعي وثروت أباظة ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم من الكتاب ( حنورة ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ) ·

وقد تم خلال دراسة العملية الابداعية في كل من الرواية والمسرحية الكشف عن أن هناك بعدا نفسيا مركبا هو بعد مواصلة الاتجاه ، هذا البعد النفسي(١) مسئول الى حد كبير عن قيام واستمرار عملية الابداع · بل انه من الممكن اذا تصفحنا دراسة سويف عن « الابداع فى الشعر » من الممكن ملاحظة ان احدى النتائج الهامة التى انتهى اليها الباحث متعلقة بهذا العامل ، وان لم يتسم بنفس الاسم ، حيث وجد أن العملية الابداعية تبدأ فعلا حينما تلتقى بتجربتين احداهما قديمة والأخرى حديثة وهو ما يؤكد استمرار خط ما أو محور ثابت تدور من حوله أفكار ومشاعر الشاعر بما يجعل هـذا المحور أشـبه بقضيب المغناطيس يلتقط ما يتلاءم معه وما يزيد من قوته مع مرور الوقت ·

وليس موضوع مواصلة الاتجاه من اختراعنا كله ، فقد أشار اليه بشكل أو بآخر من قبلنا باحثون آخرون ، ولكن الطبيعة الدينامية والمحاور المتعددة له كانت من أبرز النتائج التى كشفنا عنها من خلال دراسة عملية الابداع فى الرواية ، ولقد كان لنا منه دليل على الطاقة العقلية المتفوقة للمبدع ، ودليل آخر على الاتزان الوجدانى الذى هو أبعد ما يكون عن الاضطراب أو الانحراف أو التخلط أو التهرؤ النفسى والفكرى الذى لا يمكن أن يتم فى كنفه أى انجاز ابداعى ·

ومواصلة الاتجاه كما كشفت عنها الدراسة المشار اليها تشير الى أن المبدع يتميز بالقدرة على متابعة موضوع معين من خلال :

١ ـ مواصلة الاتجاه الوجدانى والمزاجى ·

٢ ـ مواصلة الاتجاه الذهنى والاستدلالى ·

٣ ـ مواصلة الاتجاه التخيلى ·

٤ ـ مواصلة الاتجاه التاريخى ·

٥ ـ المواصلة البدنية ·

---

(١) بعد مواصلة الاتجاه : Maintaining of Direction.

وفيما يلى بعض التفصيل للأبعاد التى نرى أنها أهم مكونات هذا البعد النفسى الابداعى :

### ١ ـ مواصلة الاتجاه الوجدانى :

كشف لنا المبدعون الذين قابلناهم وأجابوا عن الأسئلة التى وجهناها اليهم عن أنهم قادرون على تحقيق درجة معينة من المناخ الوجدانى تساعدهم على التحمس لعمل من الأعمال ، كما أنهم يستطيعون حمل انفسهم على الاستمرار فى العمل ، والارتباط به لفترات طويلة • وهو ما يجعلهم قادرين على ألا يخضعوا لمغريات الحياة وجذب الواقع أو الكسل أو الاسترخاء •

كذلك فان المبدع يستطيع ان يحقق لنفسه مستوى معينا من التوتر النفسى اللازم لعملية الابداع ، كما أنه قادر على أن يتحمل الأقدار المتفاوتة من الغموض وينتزع من بين تراكماتها الخيط المضىء الذى يتمكن بمتابعته من الوصول الى هدفه •

ان حالة الغموض التى يتحملها المبدع ، والعمل فى ظلال الشك المدمر والخروج من أجواء التردد ، كل ذلك مما يميز المبدع خلال عمله وفى لحظات انصرافه عن هذا العمل •

كذلك فقد وضح لنا من خلال ما أمكن لنا استنتاجه مما ذكره لنا الكتاب المصريون وما ورد فى رسائل د • هـ• لورنس وما قرره توماس مان فى كتابه نشوء رواية ، وضح لنا أن المبدع ، حتى وهو منصرف عن عمله ، يظل متعلقا به ، بل وذكر لنا المبدعون الروائيون أن هذا التعلق ليس فحسب مجرد تعلق ذهنى أو انشغال عقلى ، ولكنه نوع من المعايشة والألفة والصحبة المستحبة والاستمتاع المتواصل وعدم القدرة على الابتعاد عن موضوع ابداعهم •

انه حالة اندماج وتواجد تشبه الى حد كبير ما يعانيه المتصوفة فى ترقيهم عبر أحوالهم ومقاماتهم • انه عشق وهيام على نحو ما يذكر جيروم برونر وغيره من الباحثين (Bruner et al., 1958)

### ٢ ـ المواصلة الذهنية :

كشفت لنا دراساتنا التى دارت حول عملية الابداع الفنى عن أن المبدع قادر على أن يحمل الفكرة لعدد كبير من السنين ، من ذلك ما ذكره

البيرت اينشتين عن اهتمامه وتعلقه بموضوع النسبية لفترة طويلة حتى توصل أخيرا الى صياغة افكاره حول هذا الموضوع ٠

كذلك يذكر هنرى بوانكاريه انه ظل مشغولا لفترة طويلة ببعض الموضوعات العقلية حتى كان يوم انكشف له الموضوع تماما فى لحظة لم يكن بادي الاهتمام به ٠ انها لحظة انصراف عن التفكير المباشر فى نفس المشكلات ٠ وليس هذا متناقضا مع استمرار التعلق العقلي بالموضوع ٠ ولكن يوضح لنا أن المبدع حتى وهو بعيد عن الموضوع فانه يظل متعلقا به في مستوى ما من مستويات التفكير ، حتى إذا جاءت اللحظة المناسبة استقر الأمر ، وتواكبت العناصر ، وزال الغموض وانقشع الظلام ، وتحول عالم المبدع الى نور غامر ٠

نفس الأمر يذكره هنري جيمس فيما يتعلق بتعامله مع أحداث قصصه ٠ ان الفكرة الاولى تأتيه فى أى مكان وفي أي لحظة وتحت ظل أي ظروف ، فيلتقطها ويدرك باحساسه الفني وقدراته العقلية النافذة أنها يمكن أن تصلح موضوعا لقصة ويظل مشغولا بها ويفكر فيها ٠ وقد تطرأ عليها سلسلة من التحولات والمعالجات الى أن تكتمل ملامحها ، وتتخوز عناصرها ويسقط عنها ماليس ملائما لها ، ويبقى الجوهر الصلب والمحور الأساسى الذى لا يتحول (James, 1952)

ومن ذلك أيضا ما ذكره لنا نجيب محفوظ حول نشأة بعض قصصه ومن أهمها قصة ميرامار ٠

لقد جاءته فكرتها الاولى أثنـــاء زيارة لبعض أصـــدقائه بمدينة الاسكندرية واستلفتت نظره خادمة تعمل لدى هؤلاء الأصدقاء وكانت خادمة متميزة الشخصية ظلت عالقة بفكره شـــاغلة لعقله لأكثر من خمسة أعوام ٠

وخلال تلك المدة تحولت تلك الخادمة الى رمز عقلي تواكبت عليه الصور والأفكار ، حتى صار الى ما صار اليه فى الرواية التى عرفت بعد ذلك باسم ميرامار ٠

ان الرموز والأفكار والصور التى انجذبت الى الرمز الأصلي وجدت الموضوع المناسب ، كما أن الطاقة العقلية لنجيب محفوظ جعلته قادرا على أن يستوعب كل تلك العناصر الكثيفة المتلاطمة ، وينسج منها هذا البناء الشامخ ٠

انها القدرة العقلية على مواصلة الاتجاه ، وتجاوز التناقض وعبور الغموض العقلي ، والتحرك على عدد من المستويات الذهنية المستوعبة لفكر

الشخصيات وتأثيرها فى الأحداث ، واستخدام كل ذلك لخدمة الهدف الأصلى للقصة ٠

انه المحور العقلى الصلب الذى يجذب اليه العناصر الملائمة ولا يستقطب ما لا يلائم الموضوع الذى يعمل فيه المبدع مثل قضيب المغناطيس حين يجذب المواد الملائمة ، ولا يتعلق به ما لا يناسبه ٠

## ٣ ـ مواصلة الاتجاه الخيالى :

النشاط الخيالى هو ذلك الضرب من السلوك الذى يعالج الصور على مستوى ذهنى ، أى أنه يتخيل واقعة أو حادثة أو شكلا فى صورة أو سلسلة من الصور ٠ والمبدع قادر ـ بالاضافة الى المعالجة الذهنية لأفكاره واستدلال النتائج من المقدمات ـ قادر على أن يبتكر صورة أو مجموعة من الصور ، وينميها ويمضى بها الى تحقيق غاية معينة هى بناء القصة التى يدير من حولها نشاطه ، أو تشكيل عناصر اللوحة التى يطمح الى تحقيقها ٠

ومواصلة الخيال فى العمل الابداعى هى من أبرز ملامح العملية الابداعية ٠ وربما كان هذا الملمح مما يجعلنا نسأل أولئك الذين يعتبرون الابداع وحيا خالصا أو الهاما فجائيا : كيف يجوز ذلك مع هذا الجهد المتأنى والمعالجة المتواصلة والتشكيل المثابر والربط المحكم بين عناصر سلسلة من الصور تتواكب معا أو تتتالى واحدة بعد الأخرى ؟

## ٤ ـ المواصلة الزمنية :

يتعلق هذا الجانب من مواصلة الاتجاه بترتيب الواقع والأحداث وربطها زمنيا بحيث يكون لها منطق تاريخى ، خاصة تلك الأعمال التى تعالج موضوعات تتم من خلال زمن متصل مثل القصة والرواية والمسرحية وبعض الأعمال الشعرية ٠

ولكن يلاحظ أحيانا ان هناك من المبدعين من يحاول أن يتجاوز الزمان بقيوده الثقيلة وتسلسله الرتيب ، بحيث يجىء عمله كأنه خال من البعد الزمنى أو التاريخى ٠٠ ولكن حين نتأمل تلك الأعمال نلاحظ ان المبدعين لم يهملوا البعد الزمنى تماما ، بل انهم قد بذلوا جهدا كبيرا فى تحقيق التناسق فى الزمن ٠ هذا التناسق الذى يحاول أن يعالج الأمور ليس كما يعالج الحالم وقائع الحلم وهو فى حالة من الوعى أقل مما يتمتع به وهو فى حالة اليقظة ٠ وغنى عن الذكر أن من يقوم بمثل هذا النوع من المعالجة الابداعية يكون على وعى بحدود الزمان والمكان٠

ولكنه يتلاعب بعناصرها تلاعبا محسوبا تماما ، انه تفكيك لعناصر ثابتة ومستقرة من أجل الوقوع على شكل جديد ، وهذا هو صميم النشاط الخيالى ، كما يذكر بول جيوم فى كتابه ( علم نفس الجشطالت ) ٠

## ٥ ـ المواصلة البدنيــة :

يذكر جــورج سيمنون فيما يقرر مالكولم كاولى فى كتابه « الكتاب حين يكتبون(Cowley, 1962) أنه قبل أن يبدأ كتابة قصة يستدعى الطبيب للتأكد من عدم توقع منغصات لمدة ١١ يوما هى مدة كتابة احدى قصصه ، يقيس الضغط والحــرارة والنبض ٠٠٠٠ الخ ثم يوافق على البــدء فى العمل ٠ وقد سئل سيمنون عما اذا كان الطبيب يحضر فى النهاية بعــد كتابة القصة فأجاب بنعم ، ويلاحظ الطبيب أن ضغط الدم أقل مما كان عليه قبل البــدء فى الكتابة ، وينصحه بعــد الرواية بالاستراحة لمدة شهرين ٠

ان الكتابة والعمل الابداعى يحتاج الى مثابرة بدنية وقدرة على تحمل التعب والجلوس الى العمل ساعات وساعات ، والتعود بعادات صارمة فى الراحة والتريض والعادات الأخرى المتصلة بالصحة ، الأمر الذى يجعل من الضرورى توفر قدرة بدنية معقولة ، وقبول المبدع للحرمان من المتع والملذات التى تعود عليها فى غير أوقات الارتباط بالعمل الابداعى الذى يكاد أن يهب له نفسه ٠

ولقد ذكر لنا المبدعون المصريون من كتاب الرواية والمسرحية ، انهم لكى ينخرطوا فى العمل ، لابد من ان يحققوا جوا ملائما تماما لطاقاتهم البدنية وهم يحاولون ، كل على طريقته ، تحقيق هذا الجو ، بتجنب الواقع الخارجى وما فيه من منغصات ومعوقات واغراءات من أجل الدخول فى جو العمل الفنى ، بما فيه من قيود والتزامات ٠

والعملية الابداعية ، ومن خلال ما أمكننا الوقوف عليه فى دراسة الابداع لدى الروائيين جهد متصل لتحقيق الترابط بين الابعاد المزاجية والذهنية والخيالية والتاريخية والبدنية ٠

ان المبدع يعيد بناء الواقع بقدرة متفوقة على التخيل والاستدلال ، ومن خلال ســياق وجــدانى مستقر ، هذا الوجدان الذى ظلمه الكاتبون طويلا بتصويره على انه انتفاضات غير محكومة باطار أو غير مربوطة الى واقع ٠

ويلاحظ المبدعون على أنفسهم انهم بالفعل فى لحظات عملهم يكونون

فى حال غير تلك الأحوال التى تعودوا عليها فى سياق حياتهم العادية ، وهـذا ما يدعـو البعض الى الاعتقاد بأن لحظـة الابداع لحظـة متفردة بخصائصها ، متميزة بأبعادها ، ليس لها مقياس ولا يمكن اخضاعها لدرس أو تمحيص ·

ولكن الواقع الذى تشهد به التجربة أن تلك اللحظة هى لحظة من حياة المبدع لها ما قبلها وهى متصلة بما بعدها ، وهى مرتبطة أوثق ارتباط بحياة المبدع · وهى وان كانت ذات نوعية خاصة ، فذلك مرجعه أساسا الى هذا التكثيف الارادى الذى يحققه المبدع · حين ينتزع نفسه انتزاعا من تيار الحياة الرتيبة ، ومن متع الواقع المبتذل ، من أجل الوصول الى تلك الحالة التى أطلقنا عليها اسم ( الأساس النفسى الفعال ) تلك الحالة الابداعية المتمركزة حول عمل من الأعمال ، انه جهد خارق للعادة يحقق من خلاله المبدع واقعا فذا واطارا جديدا وسياقا متفردا تماما ، مثلما تتكشف الأشعة من خلال عدســـات معينة فى بؤرة حارقة · انه تكثيف الاتجاهات والأفكار والوجدانات والطاقة البدنية والتسلسل التـاريخى للوقائع أو التصور أو الأحداث من خلال جهد المبدع الذى يسلسل له قياد العمل بنفى المعوقات واقتناص المدعمات ·

والنتيجة هى انخراط فى العمل واندماج فى الموضوع ، ومواصلة ابداعية تتيح فى النهـاية هذا العمل الابداعى الذى يقدمه لنا المبدع بعد أن يستقر على ملامحه الجنينية ، وهو لا يصـل الى تمام استوائه الا بعد أن توضع آخر لمسة فيه ·

ولكن كيف يصل الانسان الى أن يصير مبدعا على وجه العموم أولا ، ومبدعا فى مجال معين ثانيا ، ومبدعا لموضوع محدد ثالثا ؟

هذا هو ما تم التوصل اليه ، بشكل مبـدئى فى دراستنا لعملية الابداع لدى الروائيين ( حنورة ـ ١٩٧٩ ) وهو ما برز بشكل سافر عند دراستنا عن عملية الابداع لدى كتاب المسرح بعد ذلك (حنورة ـ ١٩٨٠) ·

وفى الدراسة الأخيرة طرحنا مفهوما اجرائيا لتفسير عملية الابداع ذلك هو مفهوم الأساس النفسى الفعال ، فما هى طبيعة هذا المفهوم ؟

## الأساس النفسى الفعال وعملية الابداع :

كانت النتائج التى تم الوصول اليها فى دراسة عملية الابداع فى الشعر وفى الرواية بداية وجهت انتباهنا الى أن العملية لا يمكن أن تتم من مجرد توافر عدد معين من القدرات الابداعية أو السمات المزاجية ، بل لابد من توافر أساس تجتمع من حوله كل تلك العناصر والسمات ، وقد

أمكن بالفعل تكوين تصـــور على قدر معقول من الوضـــوح يجمع شتات الجزئيات التى تم التحقق من أهميتها بالنسبة لعملية الابداع ، ذلك هو مفهوم الأساس النفسى الفعال الذى يمكن أن يستوعب كل المراحل التى سبقت الاشارة اليها من قبل ، كما يجمع كل الأبعاد التى يمكن تصور أن تكون مؤثرة فى مسار العملية الابداعية · ومفهوم الأساس النفسى الفعال مفهوم يشير الى نسق معين ذى مستويات وأبعاد ، يعمل بمثـابة جهاز دينامى تدور من حوله ومن خلال العملية الابداعية · والنسق يفترض أساسا وجود كيان له نظام معين يعمل وفقا له هذا النسق · وهو ليس نسقا ذاتى الحركة ، أو تلقـائى النشاط ، انه محكوم بشروط معينة ، ولكى يعمل على وجه أو آخر فلابد من أن تتوافر الشروط الثلاثة ·

والمستويات التى يمكن أن يستوعبها هذا الأساس ثلاثة :

١ ـ الأساس النفسى العـام :

ونشير به الى استيعاب الانسان لثقافة عصره وحضارة مجتمعه وقيم الجماعة التى ينتمى اليها ، هذا الاستيعاب أو التشبع لا يمنعه من النظر الى مثل أرفع وقيم أسمى · ولكن لابد فى البداية من الوقوف وبشكل تفصيلى ودقيق على ما هو سائد فى المجتمع من نماذج ذهنية وأفكار ثقافية وتشكيلات جمالية ، وقد يتاح له أيضا أن يستوعب ما لدى الجماعات الأخرى من قيم وأفكار ونماذج ومثل وبهذا الشكل يصبح انسانا متميزا ليس بين جماعته فحسب ، بل وعلى نطاق الانسانية التى أمكن له أن يعانقها ويسمو عليها كذلك ·

ان التشبع بهذا الأساس العام يتم من خلال عمليـات معقدة من التلقى والاكتساب ، تبعا لطاقة الانسان على الاستيعاب والتحصيل ، تلك الطاقة التى هى مزيج من النشاط الذهنى ، والنشاط المزاجى ، والتدعيم الاجتماعى ، والتذوق والتشكيل والتقييم والتفضيل ·

٢ ـ الأساس الخاص :

بعد أن يصل الانسان الى أن يتشبع بثقافة العصر وقيم المجتمع يجد نفسه متجها الى مجال تخصص بعينه · وقد يمر فى الطريق الى هذا المجال بتجارب ومحاولات فى عدد كبير من المجالات ، ولكنه بسبب العديد من الظروف يستقر على وجهة معينة وتخصص محدد ، يجد فيه نفسه ، وهو يتمسك به ويصبر عليه ، وقد يصل فيه الى نتيجة معقولة · وقد لا يصل ، فيتركه الى غيره الى أن يرتبط باطار لا يحيد عنه ولا يتحول الى سـوـاه ·

وفي مجال دراستنا وجدنا أن المبدعين فى مجال الرواية وصلوا الى الاستقرار على هذا النمط الابداعى بعد المرور بعدد كبير من المحاولات فى مجال الشعر والقصة القصيرة وغير ذلك من أنماط فنية الى أن استقروا أخيرا على الرواية فكانت هى غايتهم ٠

### ٣ ـ الأساس النوعي :

هذا المستوى الثالث هو بؤرة التوهج لدى المبدع ، وهو المرحلة التى يجد فيها المبدع نفسه وجها لوجه مع عمل معين يقوم به ٠

انه بعد أن مر بالمستوى العام ، أو بمعنى آخر بعد أن استوعب ثقافة العصر ، وبعد أن تخصص فى نمط معين ، نراه يرتقى الى التجويد فى عمل معين ٠

والمبدع قد يجـد نفسه فى عمل آخـر ، وقد يقـوم بسلسلة من المحاولات فى عدة أعمال ، ولكنه يدور دائما حول موضوع أو فكرة أو قيمة ، وبقليل من الجهد يمكننا أن نبصرها شائعة فى كل أعماله ٠

انها الخيط الدقيق الذى يعمل بمثابة المحور لحركة المبدع ٠ وهو العمود الفقرى لكل نشاطه ٠

نعثر على ذلك فى قاموسه اللغوى أو فى خطوط فرشاته أو فى تشبيهاته واستعاراته أو فى أفكاره ووجهة نظره فى الحياة أو أسـلوبه التشكيلى وقيمه الفنية المختارة ٠

انه ابن عصره ونتاج مجتمعه ، وهو ان ثار عليه أو تمرد على قيمه فبهدف واحد ليس له هدف سواه : انه يطمح الى أن ترى الجماعة مثل ما يراه ، انه صاحب رؤيا خاصة ، ويحمل رسالة يطمح من تبليغها الى اصلاح حال جماعته ٠

من هنا نجده متحمسا أشد التحمس لعمله ، ومتعصبا أشد التعصب لأفكاره وحين يطلب منه أن يغير أو يبدل فيه ، فأهون عليه أن يغير حياته ولا يبدل فيما أنتج أو أبدع ٠ ان العمل هو حياته وهو شخصيته وهو رسالته ٠

والمبدع حين يعمل فى عمل محدد فانه يكون هو والعمل قطعة واحدة لا انفصال بينهما ، انه يرى الأشياء من خلال منظور العمل الذى يقوم به ويتحرك من منطلق القيم التى يبثها فى عمله ، ويتنبه على المثيرات التى تمد العمل بالزاد ومبررات النمو والاستمرار ، وما عدا ذلك فهو بعيد عنه

متجرد منه زاهد فيه · وقد يستبد به الضيق والقلق لأن الأمر لا يستقيم له في العمل ، أو لأن تمردا معينا حدث من شخصيته ، أو لأن ارتباكا بدأ يأخذ طريقه الى حركة الأحـداث ونمو المواقف · وهنا نرى المبدع أصبح كالغريق الذى لا نجاة له الا بالاهتداء الى شعاع ضوء يتعلق به عبورا بمنطقة الاظلام الطارئة في محيط العمل ·

وقد يترك العمل فترة أو يستريح برهة ، ولكنه لا يكف عن التفكير في العمل ، ولا يستقر بعيدا عنه ، انه يعود اليه مرة أخرى ·

هنا نلاحظ في المستوى الثالث ان كل حياة المبدع مسخرة من أجل انجاز العمل ، وهو حين يتقدم مرحلة يجد أنه مدفوع الى الأمام ، على العكس من حالته ، في المراحل الأولى ، سواء فيما يتعلق ببداية العمل الفني أو في بداية كل جلسة انه في البداية يكون مترددا خائفا باردا ، ولكن ما ان يتقدم حتى يجد ان العمل قد استوعبه من جميع أقطاره وكل نواحيه · لقد اندمج ، وليس ثمة مخرج له من تلك الحالة الا بالتقدم الى الأمـام ·

هذه هى مستويات الأساس النفسى الفعال · فما هى أبعاده ؟

أبعاد الأساس الفعال التى أمكن لنا الكشف عن خصائصها أربعة ، ولابد من أن تتوفر فى كل مستوى من المستويات الثلاثة السابقة · وتلك الأبعاد الأربعة :

### ١ ـ البعد المعرفى :

وهو يشير الى القدرات العقلية التقديرية والقدرات الابداعية كالمرونة واستشفاف المشكلات والأصالة····الخ ولابد من أن تتوفر تلك القدرات والعمليات المعرفية لدى الفرد من البداية · وهى تنمو بشكل أو بآخر من خلال المرور بالمستويات التى سبقت الاشارة اليها ·

### ٢ ـ البعد الوجدانى :

ويشار به الى سمات الشخصية كالانطواء والانبساط وقوة الشخصية والدوافع الأساسية والثـانوية والميول والرغبـات والاتجـاهات والقيم ، والتوتر النفسى وتحمل الغموض والقلق والمخاوف والآمال ، ومسـتوى الطموح ··· الخ · كل تلك السمات والخصال تساهم بشكل أو بآخر في صقل وجدان المبـدع وارهاف حساسيته ، وتزوده بالطـاقة اللازمة لمواصلة العملية الابداعية ·

**٣ ـ البعد الاجتماعى :**

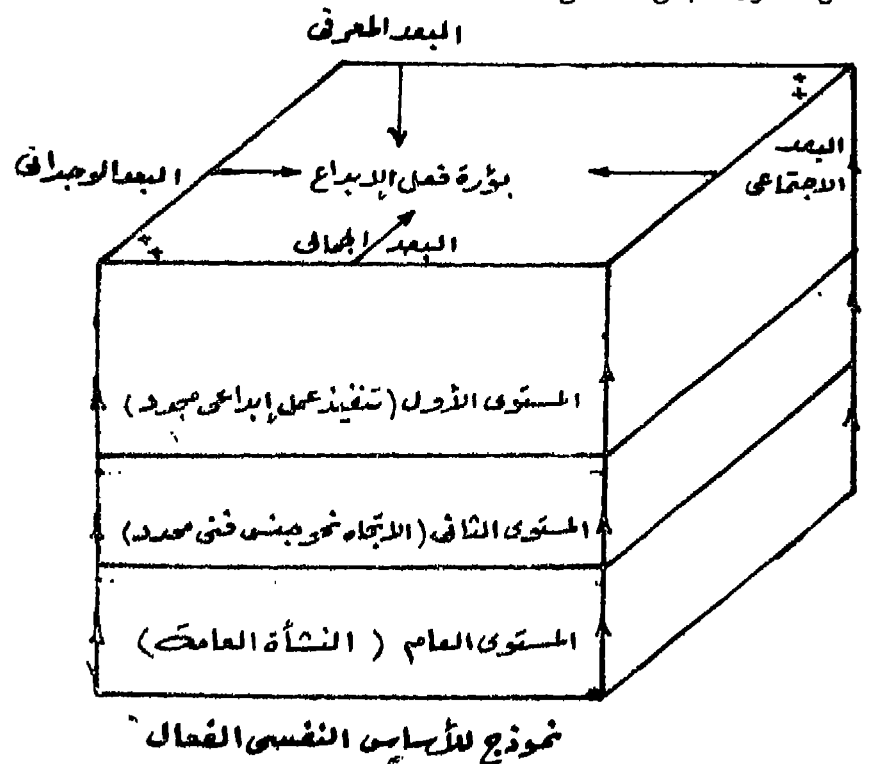
ويشار بهذا البعد الى التنشئة الاجتماعية والنماذج الانسانية المفضلة لدى المبدع ، وعمليات الاستحسان والتشجيع ، والأحداث التى يمر بها المجتمع ، والمواقف المؤثرة والتحديات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومما يستفز خيال المبدع ، ويستحث طاقته ، ويتحدى هدوءه واستفزاز، ويحيله من انسان لا مبال الى ثورة عارمة وطاقة متوثبة ٠

**٤ ـ البعد الايقاعى والجمالى :**

ويشار بهذا البعد الى ما هو كامن من نفسه أو مكتسب من ثقافة عصره من طاقة على النقد والتقييم والتفضيل والتشكيل ٠

ان الانسان فى كل لحظة من لحظات حياته يفعل شيئا وكل فعل من أفعاله له طابع ايقاعى معين ، وهو يتشكل وفقا لعدد كبير من المؤثرات والخصائص بحيث يمكن القول بان لكل انسان طابعه فى الفعل والسلوك هذا الطابع فى العملية الابداعية هو المسئول عن ايقاع الفعل والتشكيل والتقييم والتفضيل فى العمل الفنى ٠

ويقدم الشكل التالى رسما تخطيطيا لنسق الأساس النفسى الفعال من منظور شبكى ارتقائى ٠٠




نموذج للاساس النفسى الفعال

وفى سياق العملية الابداعية فى الرواية وفى المسرحية لوحظ أن المستوى العام للأســاس النفسى الفعــال يمد المبدع بالعناصر والنماذج المترسبة فى أعماقه على مدى رحلة عمره ، أما المستوى الخاص فانه ييسر له مهمة المرحلة الشاقة من حيث أنه يسلك طريقا ممهدة فى اطار معلوم له سلفا ( بحكم تخصصه واستقراره على نمط معين ) . أما فى المســتوى الثالث فان المجال امامه يكون يسيرا وممهدا ولكن فى نفس الوقت نجد أن التحديات كثيرة والعثرات متكاثرة والعوائق لا حدود لها . ولكن بقدر سعة افقه ورحابة خياله ، وعمق نظرته وطاقة تحمله للتوتر والغموض ، يتجاوز ما يمكن أن ينشأ فى طريقه من معوقات .

## عملية الابداع فى الشعر المسرحى :

قدمنا فيما سبق استعراضا سريعا للتطور الذى تعرضت له فكرة الابداع وقد كان اهتمامنا الأســاسى فى هذا العرض منصــبا على عملية الابداع بوجه خاص .

والدراسة الحالية تهدف الى الكشف عن الأسس النفسية التى تمضى وفقا لها عملية الابداع فى الشعر المسرحى .

ولقد ســبق لنا ، كما أشرنا من قبل ، القيام بدراستين عن عملية الابداع فى الرواية ( حنورة ١٩٧٩ ) والمسرحية ( حنورة ١٩٨٠ ) كما ان هناك دراسة اخرى تمت من قبل هاتين الدراستين قام بها سويف(١٩٧٠) فما هو الجديد الذى يمكن أن تضيفه الدراسة الحالية ؟

ربما كان الموضع الحالى ليس هو المكان المناسب للاجابة على هذا التساؤل وهو ما سوف نقوم به فيما بعد ، عند عرضنا لمشكلة الدراسة الحالية ومنهج تناولها ، ولكننا فى الوضع الحــالى تكفينا الاشــارة الى ان الشعر المسرحى نمط ابداعى مختلف عن كل الانماط التى تعرضت لها الدراسات السابقة .

وربما كان أبرز خــلاف بين هذا النمط ونمط المسرح النثرى على الأقل هو اللغة المستخدمة من حيث أن الشعر هو اللغــة الأساسية التى يحملها الشاعر بكل أفكاره ويصــورها بشخصياته وينمى بها أحداثه ، بكل ما يعنيه ذلك من تعقيد وتكثيف وتجنيح . فهل يمكن لنا الظن بأن كتابة الشعر الغنائى ( شعر القصيدة ) مماثلة لكتابة الشعر المسرحى ، وان الحوار المسرحى بالنثر مماثل — من حيث الأسس النفسية الابداعية — للحوار المسرحى بالشعر .

ربما كان من المنــاسب القاء نظرة سريعة على الحــوار المسرحى بين الشعر والنثر .

الفصـل الثـانى

# الحـوار المسرحى
# بين النثر والشعر

## ١ ـ مقدمـــــة :

اذا كان اللون هو أداة المصور والسرد هو أداة كاتب الرواية ، والكلام المصــور والنغم هو أداة الشــاعر ، فان الحــوار هو أداة كاتب المسرحية . والحوار ليس هدفا فى حد ذاته ، كما أن اللغة جميعها منطوقة او مكتوبة ليست لها من هدف فى ذاتها . ان الهدف الذى نرمى اليه حين تنطق كلمة أن نصدر صوتا ، انما يتحدد بالغاية التى يقصد الفاعل ، بكلمته أو بصوته ، أن يصل اليها ..

وقد لاحظنا فى دراسة سابقة عن الحوار الداخلى ( حنورة ـ ١٩٧٨ ) أن طبيعة الحياة تقتضى أن يكون هناك نوع من الصراع بين عناصر الكون. وهذا الصراع هو الذى يدفع الأطراف المتصارعة الى بذل الجهد واكتشاف الأساليب التى يمكن أن تساعد على الانتصار ، أو تحقيق الهدف من هذا الصراع . وليست بنا حاجة الى الاشارة الى أنواع الصراع ومبررات وجوده فى الحياة ، فقد سبق وقدمنا بعض الأفكار المتعلقة بهذا الموضوع ، وهو ما يؤكده فرانك بارون فى أكثر من دراسة ، بل ان الفكر الداخلى للانسان انما يحدد ويأخذ طريقه من خلال نوع من الفعل ورد الفعل ، أو المقدمة

والنتيجة التى تسلم بدورها الى مقدمة جديدة أخرى ، بما يعنى ويؤكد وجود نوع من الديالكتيك داخل عقل الانسان حين يفكر منفردا ٠ (Barron, 1968)

من هنا فان الحوار ، الذى هو أداة الكاتب المسرحى ، لن يكون أمرا غريبا على تفكير المبدع ، بل ربما كان ، لقربه من طبيعة الفكر الانسانى ، هو الوسيلة الملائمة لكى يعبر الفنان بها عن رؤياه ، ويجلو بها غوامض الأفكار لدى شخصياته ، ويبرر بها أفعال تلك الشخصيات ٠ فما هى أهم أبعاد هذا النوع من الحوار ؟

للاجابة على هذا السؤال سوف نحاول أن نتناول عددا من العناصر المتعلقة بالحوار كالابداع الفنى والقصصى والعامية والنثر والشعر ٠

## ٢ ـ خصائص الحوار المسرحى :

لقد تم لنا الاقتراب من تلك الخصائص فى دراسة أجريناها عن عملية الابداع الفنى لدى كتاب المسرحة العرب والغربيين ( حنورة ، ١٩٨٠ ) وفى تلك الدراسة كشف الكتاب ــ الذين التقينا بهم ــ عن أن الحوار فى المسرحية هو جهد الكاتب الأساسى ، الذى يحرك به الأحداث ، وينمى الشخصيات ، ويعرض القضايا ، ويناقش الأفكار ٠ وكانت النتائج التى حصلنا عليها من تحليل آراء كتاب المسرح العربى متفقة الى حد كبير مع ما أشار اليه الكتاب الغربيون الذين تمكنا من الحصول على أفكارهم المتعلقة بالابداع الفنى فى المسرحية ، من أمثـال تينيسى ويليامز وأرثر ميللر ويوجين أونسكو وادوارد آلبى وفريد ريش دورنمات وغيرهم ممن أورد ويجر (Wager, 1967) آراءهم الشخصية حول هذا الموضوع ٠

ومن مجمل تلك الأفكار ، سواء منها ما هو منسوب الى كتاب أجانب أو الى كتاب عرب ، فانه من الممكن الاشارة الى الأبعاد التالية مما يمكن أن يكشف عن بعض خصائص الحوار المسرحى :

**أولا :** يضع الكاتب فى مسرحيته أحيانا شخصيات ممن يعرف فى الواقع ، وتجر تلك الشخصيات معها الى المسرحية أحداثا وحوارا مما يقع لها ، أو مما وقع لها بالفعل ، فى الحياة العادية ٠

والكاتب حين يضع شخصية من الواقع فانه يحاول أن يوائم ما بينها وبين باقى عناصر المسرحية ، خاصة منها ما هو خيالى كله ، أو ما هو خيالى فى جانب منه على الأقل ، حيث ان هناك شخصيات أخرى مخلوقة بالكامل ، وليس لها أساس واقعى ، ومن هنا فان الكاتب حين يضـع

شخصية مستمدة من الواقع أمام شخصية من خلقه هو ، فلابد أن حوارا جديدا سوف ينشأ • صحيح أن الشخصيات المستمدة من الواقع تحمل معهـا ملامح أفكارها وأسلوبها فى التعبيـر ، وطريقتها فى عـرض تلك الأفكار ، وهو ما يفرض على الموقف أبعادا جديدة لا يملك معها الكاتب الا أن يتبنى اطارا مرجعيا Frame of Reference ملائما لما جد فى الموقف من مدخلات Inputs جديدة •

والكاتب حين يختار تلك الشخصيات فهو لا يختارها اعتباطا أو كيفما اتفق ، بل انه ينتقيها وفقا لحاجة فنية دفعته الى أن يختارها ، على نحو ما يجد نفسه مندفعا لاختراع شخصية أو جزء من شخصية لكى تقوم بوظيفة معينة فى بناء المسرحية • ان الكاتب ، وهو يعمل ، انما يحاول أن يحافظ على بنية العلاقات بين عناصر العمل ، وهو يجتهد فى أن يجىء العمل متوازنا ، ليس فيه تضخم فى جانب على حساب الجانب الآخر • ينطبق ذلك على موقفه من الشخصيات ، كما أنه ينطبق أيضا على اتجاهه نحو أحداث المسرحية وهو أيضا ما يحدد سلوكه تجاه الحوار •

وفى لقاء مع الكاتب المسرحى محمود دياب أشار الى أنه حينما كان يعالج بالكتابة أحد مشاهد احدى مسرحياته • فوجىء باحدى الشخصيات تقتحم عليه المشـهد ، ولم تكن تلك الشخصية مخططـا لها أن تظل فى المشهد لأكثر من ثوانى ريثما تعبر من أقصى يمين الخشبة الى أقصى اليسار لكى تخرج من المشهد ، ولكن الشخصية رفضت أن تخرج ، وأصرت على أن تقول كلمة •

وعلى الرغم مما بذله المؤلف ، كما يذكر ، من جهد مضن لكى ينفذ خطة المسرحية كما يقضى بها تدفق الأحداث السابقة ، الا أنه فوجىء بأن الشخصية الدخيلة تتشكل فى وعيه ، وتكتسب ملامح جديدة ، وتحاول أن تقترب من أحداث المسرحية وأفكارها ، وهو ما دفع المؤلف الى أن يلتقى فى نقطة ما مع الشخصية ، فأعطاها ما أرادت •

والحوار الذى تم بين الشخصية والكاتب المسرحى ، نوع فريد من الحوار • انه ليس الحوار الداخلى الذى يمارس به الانسان شئون حياته اليومية ، كما أنه ليس من قبيل التفكير المتعلق بحل المشكلات الرياضية مثلا ، وان كان فى جانب منه يسعى الى حل مشكلة فنية كتلك التى تولدت باصرار احدى شخصيات مسرح محمود دياب • نقول ان هذا الحوار الذى يدور بين المؤلف ( كاتب المسرحيـــة ) ، واحدى شخصياته يكاد يدفع بالمؤلف الى أن يكون واحدا من شخصيات مسرحه •• فهو يتعامل معها جميعها ويسعى الى أن يقودها الى تحقيق هدفه • ويمكننا أن نستدل على

الأبعاد التالية من خلال ما قرره لنا فى استبارات حرة كل من محمود دياب ويوسف ادريس ونعمان عاشور ويسرى الجندى وعلى سالم وشوقى خميس وغيرهم من كتاب المسرح المصريين وكتاب المسرح الغربيين ، وكذلك مما أورده ويجر (Wager, 1967) :

( أ ) أن الحوار الذى يتم بين شخصيات العمل الفنى ، يتم أولا من خلال حوار داخلى فى عقل المبدع ، ولكنه لم يكن ليتم لو أن الشخصيات لم توجد أو لم تتحرك فى اتجاه معين ، لتصل الى نقطة معينة ٠

( ب ) أن الحوار الذى يجريه الكاتب بين شخصياته قد لا يسعفه لتقديم فكرته أو توضيحها ٠ أو قد يؤدى الى غموض فى فكرة المؤلف بدلا من أن ينميها ٠ وهنا نجد أن الكاتب يميل الى التمهل أو الى التوقف، وقد يلجأ الى نوع من الحوار غير المسجل أو المدون على الورق ٠٠ أى أننا هنا بازاء مستويات متعددة من الحوار :

١ ـ حوار داخلى يحاول به الكاتب أن ينمى أفكاره ، وينمى شخصياته ويوازن به ما بين عناصر العمل ٠

٢ ـ حوار سياقى آخر يتعلق بسياق معين ، وهو فى الغالب يخص شخصية من الشخصيات ترى لنفسها حقا لم تنله ، أو وجهة نظر لم تسفر عن وجهها ، أو ظلما وقع عليها ، من المؤلف أو من شخصية أخرى فى العمل ٠

٣ ـ وحوار من نوع آخر يتمثل فيما نقرأه أو نسمعه من الشخصيات تنطقه على خشبة المسرح ٠

( جـ ) الحركة اللولبية بين هذه الأنواع المختلفة من الحوار ، داخل نفس الشخص الواحد ( المؤلف ) قد تكشف عن خصيصة على قدر كبير من الأهمية ، وهى أن الشخص يحمل داخل عقله كثيرا من النماذج السيكولوجية ، وكل نموذج منها يعبر عن وجه من الوجوه التى يمكن أن يتشكل بها المؤلف وهو يعمل ، وهو ما يدل على مرونة عقلية تتحرك داخل سياق كبير ، مدفوعة بمواصلة للاتجاه ، تلك المواصلة التى تعمل بمثابة السياج الواقى من تعثر الفكر وتفكك البناء الدرامى ٠

يوضح ذلك ما ذكره د ٠ يوسف ادريس فى حديث له مع الباحث من أن الشخصيتين الرئيسيتين فى مسرحية الفرافير لم يكونا فى الواقع غير شخصية واحدة ذات وجهين ، وهذه الشخصية تعبر عن المؤلف نفسه، وقد كان سؤاله الأساسى لنفسه هو : لماذا يكون أحد الناس عبدا أو تابعا

الى الأبد ، على حين يكون شخص آخر سيدا الى الأبد ٠ لماذا لا يتم تبادل المراكز ؟ والحقيقة أن اعتراف يوسف ادريس هذا يدعم ويؤكد وجهة النظر التى نقررها فى السياق الحالى ، وهى أن العمل الفنى كله ، بعناصره المختلفة ، ليس أكثر من قطـاع حى من قطاعات حيـاة المؤلف ، بكل ما تتضمنه تلك الحياة من رؤى وأفكار ووجدانات وقيم وتفضيلات٠٠٠الخ تنصهر جميعها فى بوتقة فعل الابداع ٠

**ثانيا** : يقرر الكتاب أيضـا أن الشخصـيات المستمدة من الواقع تساعد الكتاب على التقدم وتدفعهم الى التجويد ٠

والتقدم والتجويد المشار اليهما هنا ليسا مجرد أمر يتعلق أساسا بالصنعة الفنية ، ولكنه متعلق أساسا بتلك الروح التى تسود العمل من أوله الى آخره ٠٠ ان الكاتب حين يستمد بعض شخصياته بأفكارها وآرائها من الحياة الواقعية ، فهو يستدرج القارىء أو المتفرج الى المشاركة فى الفعل والمساهمة فى الحوار ٠٠ خاصة وأننا جميعا نساهم بشكل أو بآخر فى اكمال العمل الفنى ، سواء حين يضعنا المؤلف فى الاعتبار ــ كمتلقين ــ وهو يكتب ، أو حينما نتواجد بالفعل فى مكان العرض المسرحى ، ونتلقى الشخصية وسلوكها وحوارها بشكل أو بآخر ، ان الحوار الذى تنطقه هذه الشخصية أو تلك ، انما يمس أوتارا فى أفئدتنا ، ويعانق أفكارا فى عقولنا ، وقد يعترض على بعض ما نؤمن به أو نفضله من أفكار ومعتقدات، وبالتالى فاننا نجد أنفسنا أيضـــا كمتلقين نصنع جزءا هاما من العمل الفنى ٠

**ثالثا** : يذكر الكتاب كذلك أن الشخصيات يمكن أن تتكون لكل منها ملامح فريدة ومستقلة ، بحيث تصير بها ومن خلال نموها ، أقرب ما يكون الى الاستقلال حتى عن شخصية الكاتب ٠

ويذكر لويجى بيرانديللو أن الشخصيات يمكن أن تحتفظ بنفسها حية نابضة ومستقلة ، ويمكن لهذه المعجزة أن تتحقق فقط اذا وجد كاتب المسرح أن الكلمات ، وهى فعل ، كلمات حية متحركة ، كلمات وتعبيرات وجمل لا يمكن أن تتحول الى شىء آخر ، ويستحيل أن تخترع ، بل انها تولد حينما يجد المؤلف نفسه مع مخلوقه ( المسرحية ) الى الحـد الذى يراها ــ المسرحية ــ كما ترى هى نفسها (Pirandello, 1968, p. 15-154)

ومفاد هذا القول من لويجى بيرانديللو أن :

( أ ) الشخصيات تكشف عن هويتها من خلال الحوار ٠

( ب ) أن تلك الشخصيات يمكن أن تنفرد وتستقل فقط اذا ما وجدت الكلمات والجمل متعددة ونابضة ومكتفية بذاتها ٠

( جـ ) أن العمود الفقرى للعمل المسرحى هو الحوار بما يضمه من كلمات وجمل وتعبيرات ٠

ويتفق توفيق الحكيم مع بيرانديللو حين يقرر أنه اذا ما ذكرت المسرحية ذكر معها الحوار ، ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية ، يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص ، يقيم المسرحية من بدئها الى ختامها ٠ وهو فى أغلب الظن كالشعر ، موهبة تنشأ مع المبدع ، ( فن الأدب ص ١٤٨ ) ٠ وفى موضع آخر يشير الحكيم الى أن الكاتب يبدأ بالتقليد ، وهو يستمر يدور حول نواة غيره ، وفى فلك سواه ، الى أن تصبح له نواته الخاصة التى يدور من حولها ، وهذه النواة هى فى الواقع البداية الحقيقية التى يمكن أن تشكل ، الى درجة بعيدة ، المدى الذى سوف يذهب اليه المبدع من حيث خصائص الشخصيات ونوعية الأفكار التى سوف يتبناها ، والأحداث التى ستمثل بالنسبة له اهتمامات أساسية ، ومشاغل مستمرة ٠ وعلاقة النواة التى تتكون عند الكاتب بالحوار تشبه الى حد ما علاقة المنبع بالمياه التى تفيض عنه وتكون مياه النهر ، صحيح أنها مجرد بداية ، ولكنها بداية تشكل الى درجة كبيرة طبيعة الحياة الصادرة عنها ، كما أنها تحدد خصائص النهاية أو المدى الذى سوف تمضى اليه تلك الحياة ، كما أن جزءا كبيرا مما يحيط بالمجرى يكتسب ماهيته ومبرر وجوده من خصائص تلك المياه ٠

### ٣ ـ الحوار بين المبدع والعمل الفنى :

يطرح حديث بيرانديللو وتوفيق الحكيم ، عن أهمية الحوار ، يطرح قضية على جانب كبير من الأهمية ، تلك القضية هى : هل العمل الفنى هو الذى يقود المبدع أم أن المبدع هو الذى يقود العمل الفنى ؟

حقيقة لسنا فى موقع يسمح لنا بالاجابة الشاملة على هذا التساؤل، ولكن من الممكن الاشارة الى أن العمل الفنى حين يبدأ ، فانه يسعى الى أن تتحدد له ملامحه وهو بذلك يصير شيئا خارجيا موجودا بعيدا على مسافة من المبدع نفسه ، أى أنه أصبح مستقلا عن هذا المبدع ، وأصبح بالتالى بمثابة المنبه أو المثير أو الطرف الآخر الذى يطرح نفسه على حواس المبدع وادراكاته ، كما أن أفعال المبدع نفسها تجد لها صدى فى مسار العمل ونموه ، وهو ما يدفع بنا الى الاشارة الى أن حوارا جديدا ومن نوع

آخر يبدأ يأخذ طريقه الى الوجود بمجرد بداية فكرة المسرحية ٠٠ ذلك هو الحوار الذى يدور بين المبدع كطرف وبين العمل الفنى فى مستويات نموه المختلفة ، كطرف آخر ٠

ويبدو أن العمل الفنى كمثير أو طرف خارجى عن المبدع ، ليس هو الطرف الأكثر فاعلية ، ولكنه على أى الأحوال طرف فاعل وله تأثيره على مسار عملية الابداع لدى كاتب المسرحية ٠٠

وقد كشفت دراسة سابقة ( حنورة ــ ١٩٨٠ ) عن أن الكتاب ، وهم يكتبون مسرحياتهم يفاجئون أحيانا بأن حوارا نابيا أو دخيلا يأخذ طريقه الى سياق العمل ٠٠ وهم لا ينساقون وراء هذا الحوار ، بل انهم يشرعون على الفور فى اعادة النظر فيما أثبتوه ، لكى يستقيم السياق بما يؤدى الى تحقيق التوازن لكل أبعاد العمل ، ولكى يحققوا أيضا الهدف الذى سعوا اليه بكتابة تلك المسرحية ٠٠ ويقرر الكتاب أنهم لكى يصلحوا أمر ما فسد ، فانهم يطوعون الحوار للمعنى المقصود وليس العكس ، وهذا يشير الى حقيقة هامة فى النشاط الابداعى مؤداها أن الحوار ليس تدفقا بلا قيود وشروط ، وليس سيولا تنهمر فى أى موضع شاء لها المبدع أن تنهمر فيه ٠ ان العمل محكوم بمنطق معين ، وهذا المنطق له مستويات متعددة ، فهو يســتند الى منطق عام للمجتمع الذى ينتمى اليه الكاتب ومنطق خاص بالجنس الفنى الذى ينتمى اليه ، ومنطق نوعى خاص بالمبدع ومنطق أكثر خصــوصية وهو ما يتعلق بهــذا العمل بالذات فى علاقته الدينامية ، سواء بالمبدع فى لحظاته المتوالية ، وخصائصه المتعددة وأحواله المتنــوعة ، أو بعناصر العمل الداخليــة ، من شخصــيات لها خصائصها ومنطلقاتها وأحداث لها اتجاهاتها وأهدافها ٠٠٠ الخ ٠

والمبدع وهو يقدم لنا العمل المسرحى ، فهو يقدم من خلال الحوار ، كما يقرر توفيق الحكيم ولويجى بيرانديللو ٠٠ وهذا التمييز الذى يشير اليه الحكيم ، وتلك الحيوية النابضة المتفردة التى يقررها بيرانديللو ، انما تعبران عن الخصائص الابداعية للحوار المسرحى ، مما يمكن لنا أن نلمسه فى :

( أ ) طرافة الألفاظ وتميز التعبيرات وتفرد الجمل بما يؤدى اليه ذلك كله من أصالة للحوار ٠

( ب ) مرونة الأفكار والشخصيات بما يؤدى الى تقدم العمل ليس مدفوعا بالقصور الذاتى ولكن بالتنويع على المحور الرئيسى ٠

( جـ ) استشفاف القضايا والتنبؤ بالأحداث بما يؤدى الى تلمس اهتمامات الآخرين ومشاركتهم همومهم ٠

( د ) الاستكشاف المتتالى لنوايا وأعماق الشخصيات الأخرى ، بما يجعلها تكشف عن نفسها من خلال أفعالها التى تشكل أحداثا متتابعة تؤدى فى النهاية الى الكشف عن المجهول ·

( هـ ) المواصلة الواعية لاتجاه الفكرة الأساسية للعمل الفنى ·

وحينما نتحدث عن منطق له خصوصيته يحكم مسار العمل الفنى ، وهو يعبر بدقة عن الخصائص الابداعيـة للحـوار المسرحى ، فلعله من المناسب فى هذا المقام الاشارة الى أن العمل المسرحى خلال حركة نموه فى يد وتفكير الكاتب ، انما يتحول الى حياة كاملة فى سياق نابض يضم المبـدع والعمل معا ، لدرجة يمكن معها أن نلاحظ أن المبـدع قد أصبح مندمجا فى العمل ، وهو اندماج له شروطه وخصائصه ، فهو ليس تخليا كاملا عن الذات المبدعة والتى تمارس رقابتها ، وتفرض أحكامها على مسار العمل ، وهو ليس اندماجا مستمرا ، ولكنه موقوت بخصائص الجزء الذى يعالجه الكاتب ، وموقوت بالطاقة البدنية والذهنية ، وهو كذلك موقوت بالمثيرات والمنبهات الخارجية ، كما أنه موقوت بما ينشأ من مشكلات أو عقبات أو مفاجآت فى خط سير العمل · وهو مشروط أيضا بالصدق الفنى الذى يعالج به الكاتب العمل ودرجة الخصوبة فى الأحداث والشخصيات، ومشروط كذلك بسلامة البناء ، كما أنه مشروط بخصوبة الخيال والتحامه بأحداث وخصائص الواقع ·

من هنا فان الاندماج بين المبدع وعمله ، له طبيعته المتميزة التى تمتد بآثارها الى كل جزئيات وخصائص هذا العمل بما فيها الحوار · انه نوع من الاقتراب الواعى من الموضوع ، ولكنه اقتراب غير مستقر ، انه يشبه ، فيما يقرر رودلف أرنهيم ، عند حديثه عن حركة المبدع أثناء الأداء الابداعى ، (Arnheim, 1962) يشبه الحركة اللولبية ، تلك الحركة التى تميز ، فى الواقع ، جـوانب كثيرة من السـلوك الانسانى ، مثـل انقباضات أو انبساطات بعض أعضاء الجسم ، ومثل الكف التراكمى عند بذل الجهد أو الاستغراق فى عمل من الأعمال لفترة معينة ، حيث يلاحظ على الكائن أن نشاطه يميل الى التوقف لفترة بعينها ، الى أن تزول آثار هذا الكف ، وبعدها يمكن للانسان أن يواصل بذل الجهد من جديد ··

ونفس الأمر يمكن أن يوجد فى النشاط العقلى ، وقد تم العثور عليه فى السلوك الابداعى ( سويف ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٧ ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ) حيث انه قد لوحظ أن حركة المبدع ، شاعرا كان أم قصاصا أم كاتبا مسرحيا ، هذه الحركة محكومة بمدى معين لا يمكن لها أن تتجاوزه ، وهذا المدى يتحدد بالتوتر النفسى لدى المبدع ، ذلك التوتر الذى يدفع حركة

المبدع الى أن ينتهى التوتر فتتوقف بالتالى حركة المبدع ، الى أن ينشأ لديه توتر جديد ، فيبدأ العمل من جديد ، وبذلك يترك لنا المبدع مجموعة من المقاطع الابداعية داخل سياق العمل الواحد كل مقطع منها يتوازى مع نوبة توترية وهو ما يكشف عن نفسه بوضوح عندما ننظر فى مقاطع قصيدة شعرية ٠

أما حينما نكون بصدد الحديث عن الحوار المسرحى فمن الممكن أن نلاحظ ـ اذا ما أتيح لنا الاطلاع على مسودات الكتابة المسرحية ـ أن الكاتب يبدأ الفقرة الحوارية ، ويستمر فيها ، بنفس الفكرة ، تقريبا ، الى أن يفرغ الكاتب منها فيتوقف ، لكي ينتقل الى فقرة جديدة وقد أتيح لنا بالفعل الاطلاع على بعض تلك المسودات ولاحظنا تلك الملاحظة ، فسألنا الكتاب عن سبب التوقف ثم عن سبب البدء ، فكانت اجاباتهم متنوعة ٠

فقد ذكر بعضهم أن الفكرة تكون قد انتهت ، ومن ثم فان على الكاتب أن يتوقف ليفكر ، ثم يبدأ فقرة جديدة متضمنة فكرة جديدة ٠٠ وحين سئلوا عما اذا كان يحدث توقف دون أن تنتهى الفكرة أجابوا بالايجاب ، وهذا يعنى أن الفكرة ليست هى المحك أو الفيصل الأساسى الذى يحكم حركة المبدع من حيث التوقف أو المواصلة ٠٠

وحين قمنا بفحص الوقفات من حيث تحديدها لطول الفقرات ، لاحظنا أن هناك ايقاعا له اتساع معين ، قد يطول أو يقصر ، ولكن هذا التنوع فى الطول أو القصر محدود ولا يبعد كثيرا عن المتوسط الخاص بطول الفقرة لدى كل مبدع ٠

وربما كان من المناسب هنا افتراض أن هذا الثبات أو الاستقرار النسبى فى طول الفقرات الحوارية محكوم بعدة أمور من بينها :

١ ـ الطاقة العقلية لدى الكاتب ، بشقيها التنويعى Divergent Thinking والتقريرى Convergent Thinking (Guilford, 1971 p. 63)

٢ ـ الخصائص الوجدانية لدى الكاتب بما تمليه من انسياب وانطلاق فى العمل ، أو توقف بسبب العجز أو تردد وتشكك بسبب الغموض ٠

٣ ـ الخصائص الجمالية بما تتضمنه من ايقاع شخصى لدى الكاتب، هذا الايقاع الذى يؤثر فى اتساع أو ضيق الوحدات السلوكية الناتجة عن الكائن ، وبما تتضمنه أيضا من أنشطة استكشافية ينطلق بها الكاتب وراء علامات أو رموز بحثا عن خصائص مفضلة أو تعميقا لتشكيلات ـ تبناها أو يحاول الوصول اليها ٠

٤ ــ قيمة اجتماعية مميزة ، وسياقات ثقافية جذابة ، تضغط على فكر وأداء المبدع بحيث لا يمكنه الفكاك منها أو تجاهلها بسهولة ٠

٥ ــ خصائص العناصر التى يثها المبدع فى عمله ، بما يجعل تلك العناصر على درجة من الخصوبة أو الجدب ، وهو ما يؤدى فى النهاية الى افراز فقرات حوارية متكافئة فى خصوبتها أو جدبها لعناصر العمل نفسه ٠

٦ ــ درجة المران التى تلقاها المبدع وما يسفر عنه هذا المران ، أيا كان مصدره من خبرة ٠٠ وهذا المران ، كما لاحظنا فى دراسة سابقة ، يمضى عبر ثلاثة مستويات ( حنورة ــ ١٩٨٠ ص ٢٢٣ ) هى :

( أ ) **المستوى العام** : مستوى التنشئة والاكتساب ، والمران العام على التفكير والممارسة ٠

( ب ) **المستوى الخاص** : مستوى التخصص والمران الموجه الى ميدان بذاته ٠

( جـ ) **المستوى النوعى** : مستوى الاداء فى عمل محدد ، والمران على التعامل مع عناصر هذا العمل والاقتراب منها والتفكير فيها والتجريب على جزئياتها ، كما كان يفعل بيكاسو مثلا فى الجيرنيكا (Arnheim, 1962) وجويس فى أوليس ( حنورة ) ١٩٧٩ ، وعبد الرحمن الشرقاوى فى بعض انتاجه الشعرى ( سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٧ ) ٠

من هنا فانه من الممكن تفسير خصائص الفقرات الحوارية على أساس أنها استجابات سلوكية تتوازى بدرجة أو بأخرى مع خصائص المبدع ، وخصائص العمل الابداعى ، وخصائص الموقف الذى يتم فيه الأداء ٠

ولقد يكون من المفيد فى هذا المقام الوقوف قليلا عند الخصائص الحوارية بما فى ذلك طبيعة اللغة المستخدمة فى الحوار ، وجمهور المتلقين، قراء كانوا أم مشاهدين ، فقد يكون فى ذلك ما يلقى بعض الضوء على قضية ما زالت مطروحة حتى اليوم ، وهى قضية الفصحى والعامية فى الحوار المسرحى من ناحية ، وقضية الحوار المسرحى بين الشعر والنثر من ناحية أخرى ٠

## ٤ ــ الحوار المسرحى بين المبدع والمتلقى :

يقول الدكتور محمد مندور ، فى سياق حديثه عن الحوار الدرامى ان « ٠٠٠٠ الحوار هو الذى يتكون من نسيج المسرحية ، وهو الذى يعطينا قيمتها الأدبية ، وبالرغم من أنه كان يكتب شعرا فى المسرح اليونانى

والرومانى القـديم ، ثم فى المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر الميلادى ، الا أنه كانت تراعى فيه طبيعته الدرامية ، وبخاصة المشاهد التمثيلية من المسرح القديم ثم فى المسرح الكلاسيكى كله • أى أنه كان ينبع من الموقف الذى لا ينبغى أن يتجاهله الشاعر أو ينساه ، لينطلق فى التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة ، وذلك لأن الحوار الدرامى موضـــوعى بطبيعته ، ويجب أن يظـل موضوعيا ، وبذلك تميز الشعر الدرامى عن الشعر الغنائى ، وان يكن من الشاق على الشاعر بالبداهة أن ينحى دائما نفسه عن الموقف ، ولذلك كثيرا ما كان يبرز الطابع الغنائى من خلال الحوار الدرامى ( مندور ، الأدب وفنونه ، ص ١٢٠ ) •

وما يعنينا فى السـياق الحالى من حديث الدكتور منـدور ، عن الحوار ، هو مسألة موضوعية هذا الحوار وبعده عن ذات الكاتب من أجل أن يعبر بصدق عن ذات الشخصية التى ينطقها • ونحن وان كنا نتفق مع الدكتور مندور ، فيما يورده من ضرورة موضوعية الحوار ، فانه من الضرورى أيضا أن يكون ماثلا فى أذهاننا أننا بازاء عمل فنى ، شأنه شأن أى عمل فنى آخر ، فيه جانب ذاتى يعبر عن وجهة نظر المبدع ، وما يريد أن يبعث به كرسـالة الى الآخـرين ، ممن يقرأون أو يسمعون عمله • والشاعر الغنائى نفسه حين ينطق بلسان بغى فى قصيدة قصيرة ، فهو نفسه ليس بغيا ، ولكنه يحاول أن يقدم لنا تلك البغى من خلال نظرته الى الواقع والشاعر الغنـائى ، بذلك يصبح موضوعيا وذاتيا فى نفس الوقت •

العمل الفنى ، اذن ، ذاتى وموضوعى ، وعلينا أن نتعامل معه على هذا الأساس • وليست الطريقة التى تصاغ بها الرسالة الفنية شعرا كانت أم نثرا هى التى تفرق بين ما هو فن وما هو ليس بفن ، بل ربما كانت هناك عناصر أخرى ، مما سوف نتعرض له فى مواضع تالية ، هى التى تحسم فى أمر هذه التفرقة •

على أن الدكتور مندور يعود بعد ذلك ليعرض لنا جانبا آخر من الخلاف حول لغة الحوار وهو ذلك الجانب المتعلق باستخدام الفصحى والعامية فى الحوار المسرحى •

يقول الكاتب « وموضوعية الحوار الدرامى يثير مفهومها بعد ذلك خلافات ومناقشات عديدة بين النقاد • فمنهم من يرى أن تلك الموضوعية، وبخاصة فى الأدب الواقعى ، لا تتحقق الا اذا أنطقت شخصيات المسرحية بلسان مقالها ، ومستوى ادراكها ولغة حياتها اليومية المختلطة بمشاعرها، وذلك بينما ينكر البعض الآخر هذا الرأى ، ويرون فيه دعوة الى السطحية

العقيمة والثرثرة الفارغة والركاكة العقلية والفنية واللغوية ، ويقولون ان الحقيقة الموضوعية الحقيقية ، بل والواقعية العميقة ذاتها ، هي تلك التي تنطق بلسان حال الشخصيات المسرحية بما يفهمه الكتاب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب ، لا بركاكة الشخصيات المسطحة المحرومة من الثقافة والوعي » ( نفس المرجع ص ١٢٢ ـ ١٢٣ ) ٠

ويتطرق الدكتور مندور بعد ذلك ليتحدث عن الخلاف بين أنصار الفصحى وأنصار العامية من حيث استخدامها في كتابة النص المسرحي والتعبير، من خلاله ، عن حال الشخصيات ورغباتها ٠٠٠ الخ ٠

وينتهي الكاتب ـ بعد أن يورد حجج كل فريق ـ الى أنه في اللغات الأخرى ، غير اللغة العربية ، ليس ثمة خلاف كبير بين لغة الكلام ولغة الكتابة ومن ثم فليس هناك ازدواجية لغة ، أما في العالم العربي فإن للهجات المختلفة يكاد الخلاف بينها يجعلها أقرب الى أن تكون لغة مستقلة، مما يزيد المشكلة تعقيدا ٠

أما عن رأينا نحن فان القضية يمكن أن تأخذ شكلا آخر بحيث نطرح الأسئلة التالية : « هل النص المسرحي كتب لكي يمثل أساسا أم لكي يقرأ ؟ وان كان للتمثيل فأين سيمثل ؟ هل في بيئة الكاتب أم في بيئة أخرى ؟ ومن هو الجمهور الذي سوف يتلقاه ؟

كل هذه أسئلة تطرح نفسها ، ولسنا في وضع يسمح لنا بالاجابة اجابة نهائية على هذه التساؤلات ، ولكن اذا ما وضعنا في اعتبارنا أن لدينا لغة أساسية هي اللغة العربية ، وهي لغة مفهومة لكل من يسمعها ، واذا ما وضعنا في الاعتبار كذلك أنه من الممكن تلوين تلك اللغة سواء كتبت أم نطقت بحيث تقترب كثيرا من اللهجات المحلية ، تلك اللهجات التي هي في حقيقتها ليست أكثر من مجرد اشتقاقات من اللغة الأم ، لكان لنا أن نصل الى رأي معقول مؤداه أن زيادة التعليم في العالم العربي، وازدياد رقعة القراء جعل من الممكن الاقتراب بلغة المسرح من اللغة الفصيحة ، وذلك لكي نضمن لمسرحياتنا رقعة أكبر من الانتشار وجمهورا أوسع من القراء وعددا أكبر من المشاهدين على اختلاف لهجات المواطنين٠٠٠ ولدينا في هذا السياق تجارب جيدة فمعظم مسرحيات الفريد فرج كتبت بلغة شاعرية ، مسرحية « سليمان الحلبي » ، مثلا ، مثلت في القاهرة ولقيت من النجاح والترحيب ما عجزت عن أن تحققه مسرحيات أخرى كانت مكتوبة باللهجة العامية لمؤلفين آخرين وعرضت في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه مسرحية سليمان الحلبي في القاهرة أيضا ٠

وقد يرى البعض أن عناصر مسرحية سليمان الحلبي لم تكن كلها

حوارا بل ان هنـاك شخصية الحلبى الفذة ، وطبيعة الحقبة التى وقعت فيها أحداث المسرحية ، والشخصـيات التاريخية ، وشخصـيات الممثلين وأسلوب الاخراج والاضـاءة والصوت والديكور ، فضـلا عن الدعاية ، والتلقى الواعي الذى استقبلت به المسرحية من جمهور النقاد والكتاب ، كل هذه أمور جعلت من سليمان الحلبى « موضة » يسعى اليها الجماهير . فضلا عن أنها قد عرضت على خشبة مسرح الأزبكية أعرق مسارح القاهرة، وهو ما يضمن لأى مسرحية تعرض عليه احتراما وتوقيرا لا تحظى به أى مسرحية أخرى تعرض فى أى مسرح آخر بمصر ..

قد يقال ذلك ، وقد يقال أيضا أن المسرحية أصلا مسرحية تاريخية وأبطـالها ينتسـبون الى بلدان مختلفة هى مصر والشـام وفلسطين وفرنسا ... الخ ، ومن ثم فان توحيد اللغة كان ضرورة فنيـة وكان تجاوزا لواقع قائم ألا وهو تعدد لهجات أبطال المسرحية ، مما كان سوف يجعل من الصعب على شخصيات المسرحية ، لو استخدموا اللهجات المختلفة، أن يصلوا الى مستوى التفاهم الكامل ، وهو ما سوف يصيب المتفرج أيضا بقدر من التوتر والانعصاب وعدم القدرة على المتابعة الواعية ، اذ أن وعيه سيكون موجها نحو فك طلاسم اللهجات أولا ، وهو ما سوف يجعل خبرة التلقي خبرة ثقيلة ، وهو ما لن يحقق فى النهاية الهدف من مشاهدة المسرحيـة ..

واذا كان هذا هو ما يبرر به استخدام اللغة الشاعرية فى سليمان الحلبى وغيرها من المسرحيات التى عرضت بالقـاهرة ، ولو انعدمت أو اختفت تلك المبررات لكان من الملائم تماما استخدام اللهجة العامية ، لكى يأتى التواصل كاملا ، ولا يكون بمثابة حاجز ينبغى عبوره أولا قبل أن يتحقق للمشاهد كمال التفاعل مع العمل المسرحى ..

وكما سبقت الاشارة فلسنا ممن يؤكدون تمام التأكيد على ضرورة استخدام الفصحى فى الكتابة للمسرح ، ولكن هذه الأفكار التى يقدمها البعض كمبررات للالتجاء الى الفصحى كضرورة ، هى نفسها التى يمكن استخدامها كمبررات للتردد فى استخدام العامية كلغة حوار مسرحى على الأقل فى مستوياتها الضحلة ، المغرقة فى المحلية . ونحن لسنا من أنصار قصر كتابة الحوار بالفصحى ولسنا أيضا من أنصار قصر كتابة الحوار بالعامية العربية ، ولسنا من أنصار اللجوء الى لغة وسطى بين الفصحى والعامية لكتابة الحوار ، ولكننا فى الواقع ننظر الى الموضوع من زاوية أخـرى ..

ان الكاتب المسرحى لا يكتب مقالا صحفيا بحيث يكون هدفه هو

مجرد سرد خبرى لخبر أو تعليق أو رأى . ان كاتب المسرح فنان مبدع ، والابداع الفنى له مقتضيات ، قد يكون من المناسب فى المقام الحالى الاشارة اليها بما يتيح قدرا أكبر من الوضوح فيما يتعلق بخصائص الحوار المسرحى .

## ٥ ـ الأسس النفسية للابداع الفنى والحوار المسرحى :

خلال الثلاثين عاما الماضية تقدمت الدراسات فى مجال سيكولوجية الابداع الفنى تقدما محسوسا . وقد كان من أبرز الحركات المكثفة والموجهة لدراسة السلوك الابداعى على مستوى العالم فى هذه السنوات الثلاثين حركة رئيسية ، اتسمت بأنها كانت تمضى وفق خطة مرسومة ، وتسعى نحو هدف معين وقد قامت تلك الحركة فى أمريكا ، ومن أبرز رجالها ج . ب . جيلفورد وبول تورانس .

كما نشطت فى مصر حركة أخرى منذ أربعينيات هذا القرن بدأها الدكتور مصطفى سويف بدراسته عن الابداع الفنى فى الشعر والدكتور عماد الدين اسماعيل بدراسته عن الاستعداد الفنى عند المصور ( سويف ـ ١٩٧٠ ) . وقد أتيح للباحث الحالى أن يساهم بعدد من الدراسات فى دعم مسيرة تلك الحركة العربية لدراسة السلوك الابداعى .

وتحاول الدراسة العلمية للسلوك الابداعى أن تتناول الظاهرة الابداعية من أكثر من مستوى ومن أكثر من زاوية ، وربما كان من أبرز تلك الزوايا ما يلى :

١ ـ المبدع نفسه باعتباره كائنا ذا خصائص معينة ( معرفية ووجدانية وايقاعية وارتقائية ) .

٢ ـ السياق الاجتماعى الذى تتحقق فيه الظاهرة الابداعية ، وهو يتمثل فى المجتمع ومنظماته واتجاهاته وما يهب عليه من تيارات وما يقدمه لأبنائه من تيسيرات أو ما يضعه فى طريقهم من معوقات خلال تنشئتهم وتدريبهم أو من خلال عمليات الاتصال القائمة بينهم .

٣ ـ العمل الابداعى نفسه باعتباره هو النتاج الذى يحمل بصمات المبدع ويحدث أثره فى الفرد أو فى الجماعة التى ستتلقاه ، وهذا العمل الابداعى لابد من توفر خصائص معينة فيه ، لكى يصبح عملا ابداعيا بمعنى ما من المعانى .

وهذه الأبعاد أو الزوايا الثلاثة كل منها يلعب دورا بارزا فى بزوغ أو اضمحلال الظاهرة الابداعية . ولسنا نستطيع فى الوقت الراهن الادعاء

بأن العمل الفني ينبغي أن يكون هو البعد الوحيد الجدير باهتمامنا ، لأنه أكثر أهمية ، كما لا نستطيع الادعاء بأن المبدع هو الذى له كل الأهمية من حيث أنه هو الذى ينشىء العمل الفنى ، ولو لم يوجد المبدع لما تم شيء على الاطلاق ٠٠ كذلك فاننا لا نستطيع الزعم بأن المجتمع هو المسئول أولا وأخيرا عن أى ظاهرة تنشأ فيه ، سواء كانت ظاهرة ابداعية أو غير ابداعية ، من حيث أنه هو الوعاء الذى تصب فيه وتفيض عنه كل التيارات والأفكار والأحداث ، وهو بهذه الصفة يضفى خصائصه وامكانياته على أى نتاج فردى أو اجتماعى ينبت منه ٠ لسنا ندعى هذا أو نزعم ذاك ، لأن كل بعد منها له أهميته وله وزنه ولا يمكن أن نضفى أهمية اضافية على أى منها ٠

وهذه الأبعاد الثلاثة التى نرى أنها محددة للعملية الابداعية ليست فحسب تحدد لنا مجال التركيز الذى علينا أن نلتزم به عند دراسة العملية الابداعية فى المسرح أو فى أى جنس ابداعى آخر ، بل انها لتحدد ـ والى مدى بعيد كذلك ـ النظرة الموضوعية التى ينبغى علينا أن نلتزم بها فى كل ما يصدر عنا من أفكار أو أفعال ٠٠

ان من يقفون عند قضية الفصحى والعامية فى الحوار المسرحى ، أو أولئك الذين يقفون عند قضية الشعر والنثر فى لغة المسرحية ، انما يقفون عند زوايا ضيقة أو يقفزون فوق الحقائق الموضوعية للظاهرة ٠

علينا أن نحدد أولا خصائص العمل الفنى ، والتى بدونها لا يصبح عملا فنيا ، ثم علينا بعد ذلك أن نحدد الى أى مدى يكون المبدع مبدعا اذا توفرت فيه خصائص معينة ، أو اذا أفرز استجابات لها مواصفات أو خصائص محددة ، والى أى مدى يمكن أن يكون هذا العمل عملا ابداعيا بالنسبة لجمهور معين ، وليس كذلك بالنسبة لجمهور آخر ٠٠ وهل علينا هنا أن نقول بأن العمل الفنى بالنسبة لظروف معينة يوجد فيها واذا وجدت ظروف أخرى لم يكن كذلك ؟

ولكى نكون واضحين الى حد ما ، يمكن أن تكون القضية المطروحة والتى يعالج من خلالها هذا الموضوع هى الحوار المسرحى باعتباره الوعاء أو القالب الذى يصب فيه المبدع قضيته ٠

يقول جان بول سارتر فى سياق حديثه عن أهمية الكتابة « ٠٠ وأحد الدوافع الرئيسية للخلق الفنى هو بلا ريب الحاجة الى أن نحس أنفسنا أساسيين بالنسبة الى العالم ٠ اننى بتثبيتى على القماش أو الورق ذلك المظهر من الحقول أو البحر ، وتلك السيماء من الوجهين اللذين كشفتهما ،

موثقا الروابط بينهما ، وموحدا النظام حيث هو غير موجود ، وفارضا وحدة العقل على تنوع الأشياء ، انني اذ أفعل ذلك ، فانني أنتجهما ، أى أحس بنفسى أساسيا تجاه خلقى · » ( سارتر ، ١٩٦٥ ص ٨١ ) ·

ويستطرد سارتر بعد ذلك ، فيذكر أن العمل الفنى لا يكتمل أبدا ، بل هو دائما مجرد مشروع لا يكتمل ، لأن المبدع لابد أنه كلما أعاد النظر فيه ، أضاف شيئا جديدا · ويقول سارتر « سأل رسام متمرن معلمه ·· متى ينبغى أن أعتبر لوحتى منتهية ؟ » فأجاب المعلم : « عندما تستطيع أن تنظر اليها بدهشة وأنت تقول « أأنا الذى صنع هذا ؟ » وهو يعنى : أبدا لن تصل الى هذا · »

ومفاد حديث سارتر أن المبدع لا ينبغى عليه أن يخلع ذاته وينظر الى الموضوع الخاص به هو شخصيا كما لو كان يفعل ذلك من خلال عيون الآخرين ، ان عليه أن يعمل بتلقائية وألا يضع حاجزا بينه وبين العمل ، ذلك الحاجز المتمثل فى الانسلاخ والتجرد وفقدان العلاقة الحتمية بالعمل الفنى ·

والمبدع وهو يعمل فى العمل يملك خصائص معينة ، ومهارات نوعية واتجاه ابداعى محدد ، وهو ينتمى الى حضارة ذات تاريخ وتراكمات ثقافية ، وهو يعلم أنه ينتمى الى مجتمع وجمهور له قضاياه وتطلعاته ، جمهور له آلامه وآماله ·· هذا الجمهور يلقى بظله ــ سواء أراد المبدع أو لم يرد ــ عليه وعلى عمله ، والمبدع وهو يعمل لا ينبغى له أن يمسك بآلة يقيس بها عناصر عمله والا تحول العمل الفنى الى شىء آخر ليس له صفة أو خاصية الفن · بمعنى آخر ان مما يصدر عن المبدع من انتاج ابداعى ، بحكم تلك العلاقة الوثيقة بين العمل والمبدع والمجتمع سوف يجىء متميزا وظريفا ·· والسبب فى ذلك هو أن المبدع ، وهو يعمل ، فانما يعمل بتلقائية ، والعمل ، حين يتشكل ، فانه يحمل معه تلك الخاصية ، أعنى التلقائية ، وهو ، لأنه صادر عن فنان له خصائص معينة وموجه الى جمهور له خصائص وقضايا نوعية وموضوع فى قالب فنى متميز ، فانه سوف يأتى ، بدون شك ، عملا فريدا غير مكرر أو مطروق ·

ان نتائج الدراسات الابداعية ، التى تم الكشف عنها فى السنوات الأخيرة ، تشير الى وجود عدد من الاستعدادات الأساسية لدى المبدع ، وهذه الاستعدادات تكشف عن نفسها ، بشكل تلقائى ، فيما يصدر عن المبدع من أفعال أو أفكار ، ومن ثم فقد رأينا أن أفضل أسلوب للنظر الى العمل الفنى ، بقصد الكشف عن أبعاده الابداعية ، هو أن ننظر الى ما هو متوفر فى هذا العمل أو ذاك من خصائص ، وهو ما حاولناه

فى بحث أخير عن الدراسة النفسية للابداع الفنى بتطبيق نفس المنهج على قصيدة « شنق زهران » لصلاح عبد الصبور ، ومن أهم الأبعاد التى رأينا أهميتها فى تقويم الجانب الابداعى فى العمل الفنى مايلى : ـ

( أ ) الأصالة : بمعنى التفرد والجدة والملاءمة فى الصور والأفكار المطروحة من خلال العمل ٠

(ب) المرونة : أى التنويع والتغيير وعدم التثبيت والاستطراد والاحتراز لصورة أو فكرة واحدة طوال العمل ، وكلما تتابعت الصور وتغيرت الزوايا كان العمل أكثر خصوبة ٠

(جـ ) استشفاف المشكلات : أى الالتفات الى زوايا لا يلتفت اليها عامة الناس أو حتى خاصتهم ، بحيث يصبح التفرد بالحلول المقدمة لمعالجة القصور والنقص أو حتى الكمال والجمال من أبرز ما يميز العمل الفنى ٠

( د ) مواصلة الاتجاه : بمعنى مواصلة المحاور واستجماع الأفكار والصور الواردة من روافد متعددة فى العمل ، وتكثيفها لتمضى فى تيار واحد على الرغم من بروز المصاعب والعقبات فى طريق العمل بحكم الرغبة فى التغيير أو التفرد ٠٠

هذه هى أبرز الملامح التى رأينا أنه ينبغى أن تتوافر فى العمل الفنى لكى يصبح عملا له وزن فى مجال التقويم الابداعى ٠٠ ( حنورة ، ١٩٨١ ) ونفس الأمر يمكن أن نقوله بالنسبة للحوار المسرحى ٠٠ ان الحوار هو أداة المبدع فى العمل المسرحى . بل لا تعدو الحقيقة اذا زعمنا أن الحوار يكاد يكون هو أداة المبدع أيا كان الميدان الذى يعمل فيه شعرا كان أم نثرا ، كلاما كان أم أشكالا ، صورا كانت أم أنغاما ٠٠ ان المبدع وهو يعمل يتناول عمله من خلال تخيل الآخرين الذين سوف يتلقون عنه العمل ، وهو ما يفرض عليه أن يتعامل معهم كما لو كانوا يردون عليه عندما يطلق صيغة معينة أو قضية محددة ، ( سويف ، ١٩٧٠ ص ١٢٢ ) ٠

من ناحية أخرى فان المبدع وهو يعمل فانه فى داخل عقله يجرى حوارا حادا يصل أحيانا الى حد الصراع ، بين جانبين لكل منهما اتجاه معين ، قد يختلف مع الاتجاه الآخر قليلا أو كثيرا ، ولابد لأحدهما أن ينتصر لكى تخرج فكرة ما الى حيز الوجود وقد لا ينتصر أحدهما فلا تخرج الفكرة أو الصورة ، وقد يحدث بينهما نوع من الاتفاق على حل وسط ٠٠ المهم أن حوارا من نوع أو آخر يدور داخل عقل المبدع ؛ وهذا ما تم الكشف عنه فى أكثر من دراسة ( حنورة ، ١٩٧٨ ؛ (Barron, 1968

هذا عن نوع الحوار الداخلى فى عقل الانسان عموما والمبدع خصوصا، وحينما يكون الأمر متعلقا بالحوار المسرحى وطبيعته ، فاننا نكون بازاء

مشكلة أخرى ليست هى تلك المشكلة المتعلقة بالصراع الذى يدور داخل عقل الانسان مما يتعلق بالتفكير الاجترارى ، بل انه حوار بين شخصين لكل منهما هويته المتميزة ٠

ان الحوار المسرحى بدلا من أن يستحوذ على كل النشاط العقلى للمبدع ، فانه سوف يجد طريقا الى التعبير عن نفسه على الورق من خلال التحاور الملفوظ أو المكتوب بين شخصيتين أو أكثر ، بدلا من أن يظل عقل المبدع هو الوعاء الوحيد الذى تتفاعل وتتصارع فيه كافة الآراء والأفكار ٠٠ وعلى الكاتب المسرحى أن يستفيد من خاصية فن المسرح ، تلك الخاصية التى تتيح له أن يعبر عن كافة الأفكار المتصارعة ، وهو ما يتجاوز به النظرة الواحدية التى يجد كاتب المقال نفسه واقعا فى اسارها حين يعرض قضية لها أكثر من وجه ، أو ما يجد الشاعر الغنائى نفسه أسيرا لها حين يكون بصدد وصف زهرة أو جدول من الماء ، تلك الخاصية هى خاصية الدراما ، أى الفعل ورد الفعل بالكلمات والأفعال، هى ما ينبغى على كاتب المسرح أن يستثمرها فى عمله المسرحى ، بدلا من الاستطراد العقيم وراء فكرة عقيمة ذات بعد واحد ، ان عليه أن ينشط فى عقله وبين أفكاره ذلك الصراع الثرى الخصيب ، والذى يسفر فى النهاية عن عمل متعدد الأبعاد ، متشابك القضايا ، متصارع الأفكار ، له أكثر من مستوى من مستويات التناول والانكشاف ، سواء فيما يتعلق بشخصياته أو بأحداثه أو رموزه أو معانيه ٠٠

واذا كنا قد وصلنا الى أهمية الصراع بالنسبة للحوار المسرحى ، وما يفرزه هذا الصراع من خصائص متباينة للعمل المسرحى ذاته تجعله عملا متميزا وليس مشابها لأى عمل فنى آخر ، فاننا يمكننا الآن النظر الى هذا العمل من خلال الخصائص التى ينبغى أن تتوفر فى العمل الابداعى ، وتجعله عملا ابداعيا على الحقيقة ٠

لقد تحدثنا عن الأصالة والمرونة واستشفاف المشكلات ومواصلة الاتجاه كخصائص للعمل الابداعى ، وهى فى نفس الوقت خصائص للمبدع تفيض عنه وتظهر فيما يخلفه لنا من أعمال أو فيما يصدر عنه من أفعال واستجابات ٠

ان الحوار الدرامى كفيل بأن يحقق لنا هذه الخصائص الابداعية ، فهو أساسا حوار أصيل ، غير مشابه لأى حوار آخر صادر عن شخص آخر ، أو صادر عن نفس الشخص فى لحظة أخرى من لحظات حياته ، هذا اذا كان هذا المبدع حريصا على تجديد أفكاره وتجاوز القديم والمطروق منها ، بالمعايشة المستمرة للحياة المتجددة فكرا واطلاعا وعملا ٠ كذلك

فان هذا الحوار المتميز له قدر من المرونة ، تلك المرونة التى تجعل الشخصيتين المتواجهتين تجتهد كل منهما فى اقتحام المجال النفسى للشخصية الأخرى والانتصار عليها ، وهذا النوع من الرغبة فى الانتصار هو ما يجعل الفكرة ونقيضها وما يتتالى وينتج عنهما شيئا متنوعا ومتجددا ومتغيرا باستمرار • يضاف الى هذا أن المبدع يحاول وهو يتناول من خلال أقوال الشخصيات التى هى أدواته لبث هـذا الحوار ــ هذا المبدع يحاول أن يعالج مشكلات أو قضايا قد تكون مطروقة أو معروفة ، ولكنه يلتفت اليها من زاوية جديدة ، زاوية لم يلتفت اليها أحد قبله وبحكم أنه يعمل من خلال شخصيات لكل منها وجهة نظر ، فهو حينئذ سيجد نفسه مضطرا الى النظر الى الأمر من أكثر من زاوية ، ولابد أن زاوية أو أكثر سوف تقدم اليه استبصارا جديدا بخدود قضيته أو مشكلته ، كما أن التصاعد المستمر فى الحوار سوف يقدم اليه أفقا أرحب لينظر منه الى تلك القضية أو تلك المشكلة • أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه ، فان هذا المحور ــ الذى يعد بمثابة النهر الذى تتدفق فيه مياه العملية الابداعية ، أو المحور الرئيسى الذى تلتئم معه كافة المحاور ــ هو المسئول عما نطلق عليه وحدة الموضوع ، رغم التباين والتنافر بين كافة العناصر المكونة للعمل المسرحى •

وحين نكون بصدد الحوار الدرامى وأهميته بالنسبة لمواصلة الاتجاه فانه قد يبدو للبعض أن الحوار كفيل بتقطيع أوصال محور المحافظة على الاتجاه ، لأن الحوار بحكم مفهومه ، نوع من الصراع والتناقض ، مما يجعل المبدع دائم البحث وراء قضايا متنافرة يثيرها ويصعد ما بينها من تناقض لكى يضمن لعمله قدرا أكبر من الاتساع والامتداد • ولسنا نتفق مع من يرى هذا الرأى ، واننا نختلف معه من حيث ما يذهب اليه من أن الحوار يمكن أن ينتج عنه تفكيك للعمل ، ومباعدة لما بين عناصره من وحدة ، أن العكس هو الصحيح ، من حيث أن الحوار هو أداة الكاتب لكى يدير بين أفراده صراعا يصل بهم فى النهاية الى الاتفاق أو التسليم بضرورة النتيجة التى يسفر عنها هذا الحوار • ومن هنا فربما كان الحوار هو من أبرز العوامل التى تساعد المبدع على الاحتفاظ باتجاهه ، والمضى قدما نحو تحقيق الهدف الذى يسعى اليه من اثارة التناقض والصراع بين شخصيات مسرحية ، من أجل مزيد من التفصيل والتوضيح ، أو من أجل المزيد من الاستكشاف للأغوار السحيقة لدى الشخصيات أو لأسباب أخرى ، مما يساعده على معالجة موضوعه بأكبر قدر من الكفاءة والشفافية •

نكون بهذا قد اقتربنا من وضع أيدينا على بعض خصائص الحوار الدرامى وعلاقته ببعض الخصائص الابداعية سواء توفرت هذه الخصائص لدى المبدع نفسه أو كشفت عن نفسها فى العمل الابداعى ذاته •

وربما يكون باقيا لنا نقطة أخيرة نحاول منها أن نلقى اطلالة على العمل المسرحى ، تلك النقطة هى الحوار المسرحي بين الشعر والنثر وما اذا كان هذا الحوار يمكن أن يؤثر بشكل أو بآخر على طبيعة الصياغة التى يقدم المبدع من خلالها عملا مسرحيا ٠

## ٦ ـ الحوار المسرحي بين الشعر والنثر :

يقول صلاح عبد الصبور :

« ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ، ولذلك فان الشاعرية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد ٠ والشاعرية هنا لا تعنى النظم بحال من الأحوال ، بل ان كثيرا من المسرحيات النثرية فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة ، ويكفى أن يقرأ الانسان لمسرحى معاصر كأوجين أونيل ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر فى معظم أعماله المسرحية ، رغم أنه يكتبها نثرا ، وبهذا المعنى وحده يقال أن أونيل هو أقرب الكتاب المحدثين الى التراجيديا اليونانية ٠ ( عبد الصبور ، ١٩٦٩ ص ١١٨ )٠

وبسؤال صلاح عبد الصبور * عن السبب فى ضرورة أو أهمية أن يكون الحوار المسرحى شعرا أجاب بأن المسرح بطبيعته يعرض قضايا ذات صوت عال ٠ انه احتجاج على واقع ردىء ، ونحن حين نشاهد اثنين يتناقشان ، فان المناقشة التى قد تبدأ هادئة ما تلبث أن تحتد ، ومع هذا الاحتداد فان الحوار يأخذ شكلا موقعا ، بحيث لا يصعب علينا بعد لحظة أن نكتشف أنه يكاد يقترب من لغة الشعر ، من حيث الانفعال والصورة والايقاع » ، ويواصل صلاح عبد الصبور توضيح وجهة نظره فيرى أن المسرح ، بحكم أنه حوار حول قضايا مختلف عليها ، فانه يمضى وفقا لنفس ما يحدث بين الأفراد فى مواقف الحياة العادية ٠٠ وحينما نعلم أن المسرح بدأ يفقد أرضا بظهور السينما والتليفزيون بما يمكن أن تقدمه كل وسيلة منهما من ابهار وجذب للمتلقى فانه لم يتبق أمام المسرح ذى الامكانيات المحدودة ، اذا ما قورن باحدى هاتين الوسيلتين، لم يتبق أمامه الا أن يستخدم لغة متميزة ، لغة ذات نبرة أصيلة متفوقة

---

(*) فى لقاء خاص مع الشاعر ١٩٧٩/٨/٢٠ وقد تمت لقاءات أخرى مع الشاعر بعد ذلك مما أسفر عن الأفكار التى تضمنها الأجزاء التالية من الدراسة الحالية ٠.

فيما تقدمه من صور وأفكار ، واللغة هنـــا ليس مطلوبا فيها أن تكون شعرية بأوزانها وقوافيها ، ولكن يكفى أن تكون لغة شاعرية » ٠

ونفس القول يمكن لنا أن نلاحظه لدى عدد كبير من كتاب المسرحية الشعرية ، ممن أتيح لنا أن نلقاهم ، وهو ما سوف نعالجه بالتفصيل عندما نحلل استجابات وأفكار هؤلاء الكتاب فى مرحلة تاليــة ولكن ما يعنينا الآن هو الاشارة الى ما اتفق عليه هؤلاء الشعراء المسرحيون ، من حيث ان الحوار بالشعر ليس ترفا أو بهرجا من القول ، أو أنه اتجاه نحو المزيد من التعقيد على المتلقى ، بل ربما كان الأكثر واقعية هو القول بأن تقديم الأفكار المسرحية من خـلال حوار شعرى ( أو شاعرى ) ذى صور منغمة أو موقعة مبطن بالعاطفة المعبرة والرأى المنتقى هو مما يضمن لنا أن نجذب المتلقى ، بأكثر مما ينجذب اذا كان بازاء عمل نثرى ركيك كتب للتسلية وازجاء أوقات الفراغ ٠

ومواصلة الاتجاه اذا كانت هدفا وخاصيــة لدى المبدع ، أو فى العمل الابداعى ، فان المتلقى هو الآخر لابد أن تتوافر لديه تلك الخاصية، وينبغى أن نحققهـا له من خـلال الحوار المسرحى المنغم الذى تقـدمه المسرحية الشعرية ، ولكى يتحقق للمتلقى هذا النوع من المواصلة ، فاننا نستطيع أن نزعم أن الحوار الشعرى أو اللغة الشاعرية ذات المعــانى المكثفة والأخيلة المجنحة والأحداث المتصارعة والانفعـالات المتوهجة هى التى يمكن لها أن تبهر المتلقى وتحمله على موجها المتوالى الى شاطىء التطهير والاسترخاء عندما ينهى الينا ملاح الســفينة ( كاتب المسرحية أو مخرج العمل المسرحى ) اننا قد وصلنا الآن الى المرفأ الأخير ولم يعد أمام ركاب السفينة ومستقبليها الا أن يتعانقوا ٠ بهذا وحده ، أى بالحوار الشاعرى، يمكن للمسرح أن يستعيد الأرض التى فقدها بنشـأة السينما وازدهـار التليفزيون ٠ ولكن هل هذا أمر يسير ؟

والاجابة على هذا التساؤل هى : كلا بالطبع ٠ ولكن علينا أن نعى اننا لا نطلب أن يقف المسرح جامدا الى أن يجد من يكتب له أو يقدم اليه نصوصا شاعرية الحوار ، فالريبرتوار ملىء بالنصوص ، سواء كانت لكتاب عرب أو مترجمة من نصوص لكتاب غربيين ٠

واذا ما كنا قد انتهينا الى ذلك ، فاننا نكون قد وضعنا أيدينـا على المفتاح الذى نفتح به الباب الذى كان مغلقا ، ألا وهو أفضلية الفصحى على العامية أو العكس ، أو أفضلية النثر على الشعر أو العكس أو ربما أفضلية الشعر الحر على الشعر العمودى أو العكس ٠٠ فالمسألة كما هو واضح ليست مسألة فصحى وعامية ، أو نثر أو شعر أو شعر عمـودى

أو شعر حر ، بل انها مسألة ابداعية العمل بما يعنيه ذلك من أصالة وتفرد وتكثيف وشفافية ، وغير ذلك من أبعاد ابداعية ، ينبغى توافرها فى العمل الفنى عموما والعمل المسرحى على وجه الخصوص ، فاذا ما توافرت تلك الخصائص حكمنا على العمل بأنه عمل فنى ، وهى اذا ما توفرت فسوف نجد أننا أمام لغة شاعرية متفردة بقاموسها ورموزها .

هذا هو مجمل ما يذهب اليه كتاب المسرح الشعرى المصريون فيما يتعلق بأهمية الحوار بالشعر . ولنا مع أقوال هؤلاء الكتاب بعد ذلك وقفة وتعليق تفصيلى .

وبحسبنا الآن أن نعود الى ما بدأنا به فنقول : انه اذا كان اللون هو أداة المصور والسرد هو أداة كاتب الرواية ، والكلام المصور المنغم هو أداة الشاعر ، فان الحوار ، شعرا كان أم نثرا هو أداة كاتب المسرحية . ونريد فى هذا الموضع أن نقرر حقيقة ، نرجو أن نكون قد أفلحنا فى تحديد بعض ملامحها ، تلك هى أن الحوار يعتبر ، بدون شك ، من أبرز وأهم ، ان لم يكن هو بالفعل أبرز وأهم عناصر العمل المسرحى .

## الفصل الثالث

# المشكلة ومنهج الدراسة

مشكلة الدراسة الحالية يحددها السؤال التالى : كيف يقوم المبدع « كاتب المسرحية الشعرية » بكتابة احدى مسرحياته الشعرية ؟

ولقد سبقت هذه الدراسة عدة دراسات أخرى تناولت نفس الموضوع فى مصر . قام بالدراسة الأولى فيها الدكتور مصطفى سويف عن الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة وقد كان اهتمام الباحث الأساسى منصبا على دراسة العملية الابداعية فى القصيدة الشعرية على وجه الخصوص ( سويف ١٩٧٠ و ط ٣ ) وكان من أهم ما توصلت اليه تلك الدراسة ما يلى : ـ

١ ـ ان العمل الفنى رسالة موجهة من الأنا الى الآخر من أجل رأب الصراع الذى ينشأ بينهما للوصول الى حالة النحن ( التكامل ) .

٢ ـ ان التوتر النفسى المصاحب للعملية الابداعية أثناء التنفيذ يؤثر على شكل العمل الفنى من حيث أن مقاطع القصيدة الشعرية تتحدد وفقا للحركة التوترية للمبدع .

٣ ـ ان الاطار الذى يتبناه الشاعر مسئول الى حد كبير عن خصائص مضمون العمل الفنى .

٤ ـ ان القصيدة تبـــدأ حين تمر بالمبدع خبرة حادة تلتقي مع خبرة قديمة فتنبعث في نفس المبدع الحاجة الى التعبير بالشعر ، ولا يهدأ الا بعد تفريغ الشحنة الانفعالية ·

أما الدراسة الثانية فقد قام بها الباحث الحالى وكانت عن الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية ، وتم فى هذه الدراسة الاجابة على السؤال التالى : « كيف يقوم كاتب الرواية بابداع احدى رواياته ؟ » وقد استخدمت عدة أدوات من أجل الاجابة على هذا السؤال العام كان من أهمها : ـ

( أ ) الاستخبار وقد طبق على ٢٤ كاتبا مصريا من كتاب الرواية ·

(ب) الاستبار وقد تم اجراؤه مع ستة من هؤلاء الكتاب ·

(جـ) تحليل مضمون اعترافات بعض الكتاب ، وقد اســـتخدم تحليل اعترافات توماس مان التى ضمنهـا كتابه الذى أرخ فيه لحكاية ابداعه لرواية دكتور فاوستوس · ود٠هـ٠ لورانس D. H. Lawrence وتوماس وولف Thomas Wolfe وهنرى جيمس Henry James · حنورة ، ١٩٧٩ ص ١٧٤ وما بعدها ، وأيضا (Ghiselin, 1952

( د ) تحليل المسودات ، وقد تم تحليل بعض مسودات الكاتبين الروائيين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد ، وكان من أبرز النتائج التى توصلت اليها هذه الدراسة ما يلى :

١ ـ أن العملية الابداعية تتكون من مرحلتين أساسيتين همـا مرحلـة التجهيز والتحضير ومرحلة التنفيذ والتوصيل ·

٢ ـ أن المحور الأساسى للعملية الابداعية فى الرواية هو محور مواصلة الاتجاه ذلك المحور المركب من عدد آخر من الابعاد الفرعية ·

٣ ـ أن العملية تتم من خلال جهد تخطيطى يعتمد على الفهم والتنبؤ والاستبصار بمقتضيات المسار ·

٤ ـ أن الآخر يعتبر عاملا حاسما فى العملية الابداعية سواء من حيث احتضانه للمبدع قبل وأثناء أو بعد كتابة العمل ·

الدراسة الثالثة حول عملية الابداع الفنى فى مصر قام بها أيضـا الباحث الحالى وكانت للاجابة على السؤال التالى : « كيف يقوم كاتب المسرحية بابداع احدى مسرحياته » ؟

وكانت الدراسة مهتمة أساسا بدراسة العملية الإبداعية فى المسرحية

النثرية وتم فيها استخدام نفس الأدوات التى استخدمت فى الدراسة السابقة عن الرواية ، مع ميل الى استخدام تحليل المضمون الكمى وكانت عينة الدراسة مكونة من ٢٠ كاتبا مصريا و ٦ من الكتاب الأجانب ·

وقد توصلت تلك الدراسة الى عدد من النتائج ربما كان من أهمها : ـ

١ ـ ان العمل الابداعى يتم من خلال أساس نفسى فعال يعمل بمثابة الوعاء الذى تنصهر فيه كل عناصر الجهد الابداعى والمادة التى يتشكل منها العمل ·

٢ ـ ان هـذا الأساس النفسى الفعال يمكن الوصول اليه عبر مراحل ارتقائية ثلاثة : هى الأساس العام ( التنشئة والتدريب والخبرة المكتسبة ) والأساس الخاص ( الذى يضع من خلاله المبدع قدمه على أول طريق الانخراط فى جنس فنى معين ) والمستوى الثالث هو مستوى تنفيذ عمل محدد من أعمال الفن ·

٣ ـ ان العملية الابداعية تتم من خلال التقاء عناصر عدد من الأبعاد التى تشكل سلوك الانسان هى البعد المعرفى والبعد الوجدانى والبعد الجمالى والبعد الاجتماعى ·

٤ ـ ان كل بعد من تلك الأبعاد له طرفان طرف سلبى وطرف ايجابى، كما انه يشتمل على عدد من الاستعدادات والقدرات والخصائص والقيم ولعمليات مما يساهم بدرجة أو بأخرى فى دفع العملية الابداعية الى الوصول الى غايتها ·

أما الدراسة الرابعة التى أجريت فى مصر فكانت عن العملية الابداعية فى القصة القصيرة وقد استخدم الباحث فيها الاستخبار والاستبار وتحليل المضمون فى عينة مكونة من ٥٠ كاتبا للقصة القصيرة من المصريين وتلتقى معظم نتائج تلك الدراسة مع أهم النتائج التى توصلت اليها الدراسات الثلاثة السابقة ( سليمان ، ١٩٨٠ ) ·

وقد يثور هنا تساؤل هام هو ( هل تبقى شىء فى العملية الابداعية لم تتوصل اليه تلك الدراسات مما يمكن أن يكون محتاجا الى اجراء دراسة أخرى حول عملية الابداع الفنى فى الشعر المسرحى ؟ خاصة وأنه قد تم اجراء دراسة مبكرة عن العملية الابداعية فى الشعر ودراسة أخرى عن الابداع فى المسرح النثرى ؟

ليس لنا الا ان نجيب بأن العملية الابداعية فى كل مجال من المجالات لها خصوصيتها ، هذا فضلا عن ان النتائج التى توصلت اليها

الدراسات السابقة لم تزعم أى منها ، أنها قالت كلمة الختام فى عملية الابداع ، بما لا يستدعى اجراء دراسات أخرى • هذا فضلا عن أن الشعر المسرحى نوع خاص من الشعر • وحين نتحدث عن المسرحية الشعرية فاننا نكون بازاء شكل خاص من أشكال الابداع فى المسرحية المكتوبة • وهل يوجد من يستطيع أن يزعم أن المسرحية النثرية تتشابه فى أسس ابداعها مع المسرحية الشعرية ، وكيف يكون ذلك وكاتب المسرحية النثرية لا يدعى انه شاعر • بل ان شاعر القصيدة لا يزعم لنفسه أنه كاتب مسرحية ومنهم من يقول انه لا يستطيع كتابة المسرحية الشعرية أو انه لا يفضلها فى التعبير عن أفكاره ، ويجد من الأيسر له أن يقدم رؤاه وتهويماته من خلال قصيدة ؟

فاذا أضفنا الى ذلك أن القصيدة عمل فنى محدد الطول • وله اطاره الأسلوبى المتميز ، استطعنا أن نصل الى تأكيد حقيقة على جانب كبير من الأهمية مؤداها ان شاعر القصيدة فنان يركز على اللمحة السريعة المكثفة والتى تشبه من بعض النواحى لمحة كاتب القصة القصيرة ، اذا ما قارناه بكاتب الرواية الذى يركز على التفصيلات وخصائص الشخصيات وامتداد سلوكها وتكشفها فى احداث متداخلة •

اذن فنحن أمام مشكلة تستحق الدراسة ويمكن ان تتحدد جوانب المشكلة باستعراض التساؤلات الآتية :

( أ ) هل هناك فرق بين كتابة القصيدة وكتابة المسرحية الشعرية ؟

( ب ) هل هناك فرق بين كتابة المسرحية النثرية وكتابة المسرحية الشعرية ؟

( جـ ) ما هى أهم الخصائص التى ينبغى ان تتوفر فى كاتب المسرحية الشعرية بما يميزه عن أى كاتب آخر فى المجالات الأخرى من مجالات الابداع فى الفنون القولية ؟

هذه هى حدود المشكلة التى تهدف الدراسة الحالية الى التصدى لها ومحاولة العثور على ما يقدم اجابات للاسئلة التى تطرحها •

## المنهج :

لقد كان من المناسب لفض الغموض الذى يحيط بتلك المشكلة ، أنه رؤى أن انسب أسلوب يمكن اتباعه هو نفس الأسلوب الذى عولجت من

خلاله مشكلات الدراسات السابقة في عملية الابداع وهو الأسلوب الموضوعي الذي يلجأ اليه الكتاب مباشرة مع تسلح باستبصار حول طبيعة العملية الابداعية تم توافره من خلال الدراسات السابقة · والأسلوب الذي تبناه الباحث الحالي للوصول الى اجابة معقولة عن السؤال الأساسي الذي تطرحه الدراسة الحالية هو الأسلوب الموضوعي من حيث اختيار العينة واختيار الأدوات وتحليل المعلومات التي يمكن الحصول عليها ·

**العينـــة :**

تتكون عينة الدراسة الحالية أساسا من كتاب المسرحية الشعرية المصريين الذين مازالوا يواصلون الكتابة حتى الآن · وقد أمكن الاتصال بكتاب المسرحية المصريين التالية أسماؤهم :

١ ـ صلاح عبد الصبور

٢ ـ شوقي خميس

٣ ـ فاروق جويده

٤ ـ فتحي سعيد

٥ ـ محمد مهران السيد

٦ ـ أحمد سويلم

٧ ـ محمد ابراهيم أبو سنة

**ادوات الدراسة الحالية : الاستبار ★ وتحليل المضمون★★ :**

استخدم الباحث أسلوب الاستبار الحر مع جميع هؤلاء الكتاب ، وقد تم استخدام جهاز تسجيل لتسجيل ما كان يدور أثناء الاستبار ، ثم اخضعت اعترافات الشعراء بعد ذلك لعملية تحليل مضمون ، سوف يتم فيما بعد وصف اجراءاتها · واستخدم أسلوب الاستبار الحر ذي الأسئلة المفتوحة الذي يوصى به في مراحل الدراسة خاصة المراحل الأولى أو المراحل الأخيرة ( سويف ١٩٦٦ ، ص ٤٠١ ) كما أنه يفوق في جدواه كثيرا من أدوات الدراسة الأخرى خاصة اذا كنا بصدد البحث في ديناميات بعض العمليات النفسية ·

---

(★) Interview

(★★) Content analysis.

وقد كانت المقابلة تتم خلال جلسة واحدة تستغرق في العادة حوالى أربع ساعات وكان الجزء الأول منها لا يتم تسجيله ، بهدف التمهيد للموضوع والاقتراب من حدوده وتحقيق قدر من الأرضية المشتركة بين الباحث والكتاب المسرحيين . وقد أجريت تلك المقابلات ، خلال الفترة من أول أغسطس ١٩٨٠ حتى آخر يناير سنة ١٩٨١ (*) . وكانت الموضوعات التى يدور حولها النقاش تحاول جميعها العثور على اجابة للسؤال الأساسى : كيف يقوم المبدع بكتابة مسرحية شعرية والمقارنة بين كتابة القصيدة الشعرية وكتابة المسرحية الشعرية باعتبار الكاتب يمارس الابداع فى المجالين ، مع ترك الباب مفتوحا لأى أفكار جديدة ، يمكن أن تتداعى خلال الحوار ، بما يمكن أن يفيد فى تفسير العملية الابداعية فى المسرحية الشعرية .

وقد رؤى أحيانا أنه من المهم التطرق الى الفرق بين المسرحية النثرية والشعرية وأهمية كتابة المسرحية بالشعر .

كذلك كان من المهم الاقتراب من خلال الاستبارات من بعض المواضع التى ظلت كعلامات استفهام بارزة فى عملية الابداع الفنى ، ولم تحسم الدراسات السابقة القول فيها ؛ من قبيل ذلك :

( أ ) ابرز خصائص الخبرة النفسية التى يمر بها المبدع وهو يعمل بعد أن يفرغ من العمل ، وما اذا كان يظل فى نفسه صدى بعد أن يتركه .

( ب ) الاجراءات التى يلجأ اليها المبدع لتركيب عناصر العمل الفنى مع بعضها البعض وهل هو يخطط لذلك أم أن الأمر يتم بتلقائية .

( جـ ) دور الحوار فى العملية الابداعية وما خصائص هذا الحوار ؟ هل هو خاصية ذات أسبقية فى عقل المبدع أم أن الشخصيات والأحداث هى التى تستحضر الحوار خلال عملية التقدم فى التنفيذ الابداعى .

( د ) هل هناك خبرة سلوكية من نوع خاص يعشيها المبدع أثناء عملية الابداع لا تتوفر له خلال لحظات حياته التى لا يمارس فيها فعل الابداع ؟

---

(*) سبقت هذه اللقاءات التى تم فيها تسجيل الحوار لقاءات أخرى خاصة مع معظم هؤلاء الشعراء بقصد الاستكشاف الأولى لآراء وأفكار المبدعين .

( هـ ) هل عملية الابداع فى الشعر المسرحي لها خصائص نوعية تتميز بها عن باقى عمليات الابداع الأخرى ؟

تلك هى المشكلات وهذه هى متعلقاتها التى نأمل فى أن نميط اللثام عن أبعادها من خلال استخدام أسلوب تحليل مضمون الاعترافات التى أدلى بها الكتاب ٠

## تحليل المضمون :

بعد تحديد أفراد عينة الدراسة واجراء الاستبارات معهم تم القيام بالخطوات التالية على طريق تحليل مضمون الاستبارات :

( أ ) اشترك مع الباحث باحثان آخران ★ فى قراءة مضمون الاستبارات ٠

( ب ) تم الاتفاق على تحليل المادة المتجمعة تحليلا كميا باستخدام الموضوع كوحدة تحليل (Holsti et al. 1968) :

وموضوع الدراسة هو عملية الابداع فى المسرحية الشعرية ٠ ولما كانت ــ كما سبقت الاشارة ــ قد أجريت دراسات مصرية أخرى وعدد آخر من الدراسات الغربية على عملية الابداع ، فقد تمت الاستفادة من نتائج وتساؤلات تلك الدراسات فى وضع بنود التحليل الكمى لعملية الابداع فى الشعر المسرحى ٠

وقد رؤى أن المناطق السلوكية فى تلك العملية يمكن أن تتحدد على النحو التالى :

**أولا :** الاطار المعرفى لعملية الابداع وتضمين العمليات المعرفية والاستعدادات العقلية ٠

**ثانيا :** السياق الأجتماعى لعملية الابداع ويتضمن التنشئة العامة للمبدع وخبرات حياته الماضية ومعتقداته الايديولوجية العامة ، وأثر الآخرين عليه فى الحياة وفى الابداع الفنى ٠

**ثالثا :** المجال الوجدانى لعملية الابداع وتضمن الدوافع والقيم والاتجاهات والخبرات الانفعالية التى يتعرض المبدع لها قبل وأثناء وبعد عملية التنفيذ الابداعى ٠

---

(★) الباحثان الآخران هما الأستاذ عبد اللطيف خليفة المعيد بجامعة القاهرة والأستاذ عبد المنعم شحاته الباحث بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة ٠

**رابعا** : المجال الجمالى للمبدع ويتضمن خصائص السلوك الاستكشافى والتشكيلى وأنواع الخبرات الجمالية والتعبيرية التى تميز حركته وهو يعمل •

**خامسا** : مشهد الابداع ، أى تلك اللحظات التى يعمل فيها المبدع من بدء جلسة التنفيذ الى نهايتها •

**سادسا** : الأســـاس النفسى الفعـــال ، والذى هو بمثـابة الوعاء السيكولوجى الذى يضم تلك العمليـات والخصائص والخبرات ، والذى تتشكل فيه ومن خلاله المادة الابداعية ، والتى تخرج فى النهاية فى شكل مسرحية شعرية •

**تقنين اسلوب تحليل المضمون :**

بعد أن استقر الرأى على تلك الفئات كان من المهم الوصول الى درجة معقـولة من الاتفاق بين المحللين ، وقد تم ذلك بان قـام كل باحث من الباحثين الآخرين كل منهما على استقلال ، وباستقلال أيضا عن الباحث الأساسى ، بتحليل استبارين لاثنين من المبدعين السبعة ، وتم حســـاب درجتين للاتفاق بينهما على كل بند من البنود التى استخدمت فى التحليل، درجة لتكرار ورود ما يشير الى ذكر الفكرة موضوع البند ودرجة أخرى للشدة التى منحها المبدع لتلك الفكرة : وكانت تحسب درجة الشـــدة بواحد اذا كان التأكيد ضعيفا وباثنين اذا كان التأكيد قويا ، وكانت تحسب درجة التأكيد العامة بضرب درجة الشدة فى مرات تكرار الفكرة لدى كل كاتب • وقد تم الاعتماد على درجات شدة التكرار عند عـرض نتائج الدراسة •

أما عن درجات الاتفاق بين الباحثين فيعرضها الجدول التالى بالنسبة لكل بند من بنود التحليل :

جدول رقم ( ١ )

درجات الاتفاق في تحليل مضمون الاستبارات بين محللين ★

| المتغير | متوسط النسبة المئوية للاتفاق | |
|---|---|---|
| | في التكرار | في شدة التكرارات |
| ١ ـ الأساس النفسي الفعال | ٨٤ر٤٤ | ٨٦ر٤٢ |
| ٢ ـ الاطار المعرفي : | | ٧٢ر١٥ |
| ( أ ) الاستراتيجية العامة للكتاب | ٥٦ر٢٥ | ٧٢ر١٥ |
| (ب ) اليقظة والانتباه | ٧٢ر٥ | ٧٢ر ـــ |
| (جـ ) التخطيط | ٧٥ر ـ | ٧٦ر٢٥ |
| ( د ) الادراك | ٥٦ | ٥٦ |
| (هـ ) التذكر وتداعي الأفكار والصور | ١٠٠ر٠٠ | ٨٠ر٥٠ |
| ( و ) التخيل | ٧٦ر ـ | ٨١ر٥٠ |
| ( ر ) البداهة والحدس | ٩٠ر ـ | ٩٣ر٣٠ |
| (ح ) القدرات الابداعية (**) | ٨٣ر٦٠ | ٩٦ر٥٠ |
| (ط ) الفهم والاستدلال | ٨٣ر٣٣ | ٨١ر ـــ |
| ٣ ـ السياق الوجداني : | | |
| ( أ ) الدوافع والاستثارة | ٥٣ر٤٠ | ٥٧ر ـــ |
| (ب ) التوتر النفسي | ٨٣ر٢٢ | ٦٤ر ـــ |

(★) حسبت درجة التكرار بعدد مرات اشارة المبدع الى الخاصية أو السمة او القدرة وحسبت درجة شدة التكرار بتأكيد الشاعر لأهمية تلك الخاصية أو السمة او القدرة وضربت درجة التكرار في درجة التأكيد لتخرج بدرجة شدة التكرار لكل خاصية أو قدرة أو سمة .

(★★) تم دمج الاستعدادات الابداعية كلها في فئة واحدة على الرغم من التأكيد على أهميتها كاستعدادات مستقلة الا أن التكرار كان محدودا . ومن أهم القدرات التي أشار الى أهميتها المبدعون الأصالة والمرونة ومواصلة الاتجاه .

### تابع الجدول رقم (١)

| المتغير | متوسط النسبة المئوية للاتفاق | |
|---|---|---|
| | في التكرار | في شدة التكرار |
| (جـ) التأهب والاندماج في العمل | ٨١ر٢٥ | ٨٨ر٧٠ |
| ( د ) المثابرة وتحمل التعب | ٩٢ر٦٠ | ٧٨ر ـــ |
| ( هـ ) العواطف | ٨١ر٣٠ | ٨٣ر٨٠ |
| **٤ ـ البعد الاجتماعي :** | | |
| ( أ ) المجاراه والاتصال للآخرين | ٨٠ | ٧١ر٢٠ |
| (ب ) التنشئة الاجتماعية | ٦٤ | ٥٧ر٥٠ |
| **٥ ـ السلوك الايقاعي والجمالي :** | | |
| ( أ ) السلوك الاسكتشافي | ٦٧ر٨٦ | ٦٥ |
| (ب ) التقويم الفني | ٨٢ر٨٦ | ٨٣ر٨٨ |
| (جـ ) التفضيل | ٧٧ر٥٠ | ٧١ر٤٢ |
| ( د ) التنسيق والتشكيل | ٩٢ر٤٠ | ٨٨ر ـــ |
| متوسط نسبة الاتفاق | ٧٧ر٧٥ | ٧٦ر٨١ |

**تحليل المضمون الكيفي :**

يشير هولستي (Holsti et al. 1968) الى أن أسلوب تحليل المضمون كثيرا ما لايفي بغرض الباحث اذا كان قصده هو وضع يده على جوهر ما يشير اليه هذا الموضوع المدروس ٠

ويدعو هذا الكاتب الى انه اذا ما توفرت للباحث ادوات أخرى موثوق فيها غير تحليل المضمون فانه يكون من الأفضل اللجوء اليها ٠

ولقد كانت تجربتنا مع تحليل المضمون فى الدراستين السابقتين مما قدم لنا ما يمكن أن يكون ضمانا موثوقا فيــه لاستخدامنا لتحليل مضمون اعترافات المبدعين ، فقد تحددت الفئات التى سوف نبحث عنها ، كما أننا ونحن نجرى الاستبارات ، كنا على وعى بحدود المنطقة السلوكية التى نتعامل معها • ومن ثم فقد رؤى أنه ربما يكون من المناسب ، لهدف الدراسة الحالية ، جمع نتائج تحليل المضمون الكمى الى ما يمكن التوصل اليه بالتحليل الكيفى للمضمون ، حتى نعيد بناء المادة ، التى تجمعت لنا من المبدعين فرادى ، فى وحدة واحدة تنطق بالاتجاه العام للعملية الابداعية لدى هؤلاء الكتاب •

وقد كان دليلنا الى التحليل الكيفى هو نفس الفئات السابق الاشارة اليها ( جدول ١ ) مع التأكيد على موضوع آخر لم نجد جدوى من رصد تكرارات الاشارة اليه أو شدة تلك التكرارات ذلك هو موضوع مشهد الابداع • وربما كان هذا المشهد هو أهم ما يهمنا فى دراستنا الحالية •

أما عن تفضيلنا استخدام الاستبار على استخدام الاستخبار فقد جاء ذلك بسبب تردد كثير من المبدعين وعدم حماستهم للمشاركة فى الدراسة باستخدام الاستخبار ، فضلا عن أن صغر حجم العينة والحصول على استجابات لهم على أسئلة الاستخبار واخضاعها للمقارنات الاحصائية المجدية حول عملية الابداع الفنى فى الشعر المسرحى لن يكون مثمرا ، لذا لجأنا الى استخدام أسلوب الاستبار الحــر وهو ما رأينا أنه يمكن أن يجعلنا أكثر اقترابا من الكتاب وأكثر قدرة على النفاذ الى ما يدور بداخلهم وتعقب أفكارهم حول العملية الابداعية ، مما لا يكشف عن نفسه الا من خلال عملية أشبه بعملية القصف الذهنى التى أشار كثير من الباحثين الى جوهريتها فى الوصول الى أفكار تميط اللثام عن المشــكلة المطروحة للدراسة

(Osborne, 1963 ; Stein 1975 ; Lindgren, 1967 ; Parnes, 1962 ;
حنورة ، ١٩٧٩ )



## الفصل الرابع

# النتائج

### أولا : مقدمة

تنقسم النتائج التى سوف نقدمها فى هذا الفصل الى قسمين رئيسيين :

( أ ) **القسم الأول** : وهو نتيجة التحليل الكمى للمضمون والذى تعرض له الجداول أرقام من ( ٢ : ٦ ) ، وقد حرصنا فيه على أن نتلمس السبل الى الكشف عن الخصائص الأساسية التى تقرر بدرجة أو بأخرى مسار عملية الابداع • ويمكن ملاحظة أن تلك الخصائص الأساسية هى عبارة عن حالات على درجة أو أخرى من الاستقرار بأكثر مما هى عمليات دينامية متفاعلة •

(ب) **القسم الثانى** :

وهو يعتمد على نتيجة التحليل الكيفى لمضمون اعترافات المبدعين ، وقد لجأنا الى هذا النوع من التحليل لأن دراستنا هدفها الأساسى هو الكشف عن العملية الابداعية أى تلك الخصائص الدينامية التفاعلية بين خصائص المبدع وامكانياته وأنشطته المتعددة من ناحية وبين عناصر العمل ذاته من ناحية أخرى ، ولذلك فانه يكون من المناسب والمرغوب فيه القيام بهذا النوع من التحليل الذى يهدف الى وضع أيدينا وبشكل مباشر على طزاجة الخبرة الحية للمبدعين • وقد سبق فى عدد من الدراسات التركيز على التحليل الكيفى لأفكار المبدعين حول خبراتهم حين يعملون ، ومع تلك الدراسات دراسة كاولى مع الروائيين ودراسة ويجر عن كتابة المسرحية والدراسة المصرية الأولى عن الابداع الفنى فى الشعر وخاصة

للدكتور مصطفى سويف ، والدراستان اللتان قمنا بهما عن عملية الابداع لدى كتاب الرواية وعملية الابداع لدى كتاب المسرحية النثرية ، وان كانت الدراسات الثلاث الأخيرة قد استعانت بعدد آخر من أساليب الدراسة غير مجرد التركيز على **التحليل الكيفى** لأفكار المبدعين حول خبراتهم • ( سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ، ١٩٨٠ ، ١٩٧٩ ، (Wager, 1967 ; Cowley, 1962

واذا كانت الدراسة الحالية تتجه الآن الى الاهتمام بالتحليل الكيفى لآراء وأفكار المبدعين المتعلقة بعملية الابداع ، فذلك لأننا بعد رحلتنا الطويلة مع دراسة عملية الابداع رأينا أن نلجأ الى الوقوف مع حركة المبدع عن كثب ، فربما تمكنا من الكشف عن خصائص أساسية فى العملية الابداعية ، قد لا يتاح لنا أن نبصرها اذا ما تعاملنا مع الظاهرة من خلال أطر عامة أو مقاييس نمطية •

## ثانيا : التحليل الكمى لمضمون اعترافات المبدعين

سوف يكون تركيزنا فى تحليلنا الكمى للنشاط الابداعى أثناء عملية الابداع على أربعة أبعاد رئيسية هى البعد المعرفى والبعد الوجدانى والبعد الجمالى والبعد الاجتماعى بالاضافة الى محور خامس يحاول أن ينظر الى الأبعاد الأربعة نظرة شاملة الا وهو محور الأساس النفسى الفعال للعملية الابداعية ( حنورة ١٩٨٠ ص ٢٢٥ ) • وتعرض الجداول ( من : ٢ الى ٦ ) للنتائج التى تم التوصل اليها باستخدام التحليل الكمى •

### ١ ـ البعد المعرفى لعملية الابداع فى كتابة الشعر المسرحى :

توصلنا فى دراسة سابقة الى عدد من الأبعاد المعرفية الفرعية تميز سلوك المبدع وهو يقوم بانتاج أحد أعماله الابداعية ، وقد حاولنا أن نقترب فى الدراسة الحالية من بعض تلك الأبعاد مما سوف نعرض لها من خلال ما استخلصناه من آراء المبدعين ، وربما كان بعد مواصلة الاتجاه من أهم ما يميز سلوك المبدعين .ومواصلة الاتجاه بعد مركب من عدد من الأبعاد الفرعية •

وقد استحوذ هذا البعد على متوسط قدره ٧١ر١٠ من حيث شدة التأكيد على أهميته ، يلى ذلك من حيث أبعاد السلوك المعرفى القدرات الابداعية على وجه العموم ، وهى التى يمكن أن نطلق عليها قدرات التفكير فى نسق مفتوح • لاءاه بعد ذلك من حيث متوسط درجة التأكيد والتذكر وتداعى المعانى بمتوسط قدره ٥٧ر٨ والتخطيط ٥٧ر٨ يليه البداهة والحدس ٧١ر٧ ثم الفهم والاستدلال ٢٨ر٧ يليه التخيل ١٤ر٧ ثم اليقظة والانتباه ١٤ر٦ ثم يأتى فى النهاية دور الادراك ٧٥ر٥ •

ولقد أشار جميع الكتاب الى أهمية تلك الأبعاد ، وهناك أبعاد أخرى معرفية لم يرد ذكرها لديهم ، ولذلك لم تتعرض لها ٠٠ أما أنهم قد أشاروا بقدر من التأكيد على أهمية بعض الأبعاد ، فهذا مما قد يشير الى أن العملية الابداعية فى الشعر المسرحى قد تتطلب أسبقيات معينة فى استثمار الطاقة العقلية ، عند المبدع ٠ وحين يبرز بعد مواصلة الاتجاه كمحور عقلى فى العمل الفنى عموما وفى الشعر المسرحى على وجه الخصوص فانما يدل ذلك على أن العملية الابداعية فى تلك المنطقة الفنية تحتاج الى قدر كبير من الاحاطة والمثابرة واستشفاف الهدف والمرانة من أجل الالتفاف،والدافع القوى الذى يكف عوامل الاحباط وينمى عوامل الفاعلية والنشاط ٠٠

ثم تأتى القدرات الابداعية ( الأصالة ، الطلاقة ، المرونة ، استشفاف المشكلات ، التفصيل والنفاذ ) وهى صميم المحور المعرفى المتعلق بعملية الابداع وتستحوذ على ثانى أعلى تقدير بين الخصائص المعرفية ٧١ر٩٠ ٠ وليست بنا حاجة الى التعليق على تلك النتيجة فهى تشير الى أن العمل الفنى يتطلب من القائم به أن يكون مبدعا بالفعل ، مبدعا مارس الأداء الابداعى ومر بخبرات ابداعية قبل الممارسة الأخيرة ، وهو ما يؤدى به الى أن يشحذ مالديه من استعدادات ابداعية قد تظل كامنة ان لم تتعرض للتجريب والمران والمواجهة والخبرة التلقائية ٠

يأتى بعد ذلك التخطيط ، وهو ما أشار اليه جيلفورد باعتباره بعدا عقليا مركبا من عدد آخر من الأبعاد الفرعية ، ربما كان من أهمها القدرة على التنبؤ والاختيار والتجريد والفهم ٠

وربما برزت أهمية هذا البعد النفسى فى مجال الابداع فى الشعر المسرحى باعتبار أن هناك معمارا لا بد أن يبنى ، ولا بد أن نتصوره مسبقا ، ونتخيل كيف سننتقل فيه من مرحلة الى مرحلة وهو ما يذكره ويؤكده صلاح عبد الصبور ( عبد الصبور ، ١٩٦٩ ص ٢٢ ) :

نأتى بعد ذلك الى دور التذكر وتداعى الأفكار ، وقد برزت أهمية هذا البعد فى الدراسة المبكرة التى أجراها د ٠ سويف عن الابداع فى شعر القصيدة ٠ فقد أشار فى دراسته تلك الى أن القصيدة تبدأ أساسا من خلال التقاء تجربتين : تجربة قديمة تعرض لها الشاعر وتركت فى نفسه أثرا ما وتجربة جديدة بعثت هذا الأثر القديم ، وهيأت للمبدع درجة من الانفعال والتوتر ( صدع نفسى ) لا يلتئم الا ببلوغ الشاعر الى

## جدول رقم (٢)

وبه الدرجات التي عبر بها الشعراء عن أهمية متغيرات البعد المعرفي في عملية الابداع في الشعر المسرحي محسوبه بواقع درجتين لكل شاعر : الدرجة الأولى لتكرار ورود المتغير في اعترافات الشاعر والدرجة الثانية لشدة التكرار لدى نفس الشاعر .

| الشعراء(*) / المتغيرات | ١ عبدالصبور | ٢ جويدة | ٣ مهران | ٤ خميس | ٥ صيد | ٦ سويلم | ٧ أبوسنة | مجموع درجات الشدة | متوسط درجات الشدة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الاستراتيجية العامة للشاعر | ١٢—٨ | ٧—٤ | ٩—٦ | ٧—٤ | ٧—٤ | ١٢—٩ | ١٧—١٠ | ٧١ | ١٠و١٤ |
| اليقظة والتنبه | ٩—٥ | ٣—٢ | ٢—٢ | ٦—٣ | ٣—٣ | ١٠—٨ | ١٣—١١ | ٤٧ | ٦و١٤ |
| التخطيط لجزئيات العمل | ١٢—٩ | ٥—٣ | ٥—٣ | ٧—٤ | ٧—٤ | ١٢—٨ | ١٢—٨ | ٦٠ | ٨و٧٥ |
| الادراك | ٧—٤ | ١—١ | ٣—٢ | ٥—٣ | ٤—٣ | ٩—٧ | ١٠—٧ | ٣٩ | ٥و٧٥ |
| التذكر وتداعى الافكار | ١٥—٨ | ٥—٣ | ٧—٤ | ٨—٤ | ٥—٣ | ٩—٧ | ١١—٧ | ٦٣ | ٨و٥٧ |
| التخيل | ١٢—٦ | ٤—٢ | ٨—٥ | ٤—٢ | ٥—٤ | ٧—٦ | ١٠—٨ | ٥٠ | ٧و١٤ |
| الحدس والبداهة | ١٠—٥ | ٧—٤ | ٧—٤ | ٧—٤ | ٣—٣ | ١١—٧ | ٨—٦ | ٥٣ | ٧و٧١ |
| القدرات الابداعية | ٩—٥ | ٥—٤ | ٧—٥ | ٩—٥ | ١١—٧ | ٦—١١ | ١١—٨ | ٦٨ | ٩و٧١ |
| مواصلة الاتجاه | ١٠—٤ | ٦—٣ | ٨—٤ | ١٠—٦ | ١٢—٨ | ١٧—١٠ | ١٢—٨ | ٧٥ | ١٠و٧١ |
| الفهم والاستدلال | ٥—٣ | ١—١ | ٥—٣ | ١٠—٦ | ٨—٥ | ١١—٧ | ١١—٧ | ٥١ | ٧و٢٨ |

## جدول رقم (٣) البعد الوجداني في عملية الابداع

| الشعراء / المتغيرات | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | مجموع درجات شدة التكرار | المتوسط |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الدافعية للعمل | ٧—٤ | ٥—٣ | ٣—٢ | ٦—٣ | ٨—٥ | ١٠—٨ | ١٢—١٠ | ٥١ | ٧و٢٨ |
| التوتر النفسى وتحمل الغموض | ٥—٣ | ٧—٥ | ٩—٥ | ٥—٣ | ٦—٥ | ٩—٧ | ١٥—١٠ | ٥٦ | ٨ |
| التأهب والاندماج | ١١—٦ | ١٠—٥ | ٦—٣ | ٨—٤ | ٣—٣ | ٩—٧ | ١٢—٧ | ٥٩ | ٨و٤٢ |
| المثابرة وتحمل متاعب العمل | ٦—٤ | ٩—٥ | ٧—٤ | ٩—٥ | ٧—٥ | ١٣—٩ | ١٢—٨ | ٦٣ | ٩ |
| العواطف المرتبطة بالممارسة الابداعية | ٧—٥ | ٤—٣ | ٨—٤ | ٥—٤ | ٦—٥ | ١٢—١٠ | ١—٥ | ٤٧ | ٦و٧١ |

* سيحتفظ الشاعر بنفس الرقم في جميع الجداول .

## جدول رقم (٤) البعد الاجمالى فى عملية الابداع

| الشعراء المتغيرات | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | مجموع | المتوسط |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| السلوك الاستكشافى | ١٢—٧ | ٧—٥ | ٣—١ | ١٠—٥ | ٥—٤ | ١٢—١٠ | ١١—٨ | ٥٩ | ٨, |
| التقويم الفنى | ١٤—٩ | ٨—٥ | ٧—٤ | ٩—٥ | ٨—٥ | ١٣—١٠ | ٩—٧ | ٦٨ | ٩, |
| التفضيـــل | ١٠—٦ | ٨—٦ | ٥—٣ | ٦—٧ | ٥—٤ | ٩—٧ | ١٠—٧ | ٥٣ | ٧, |
| التنسيق والتشكيل | ١٧—١١ | ١١—٦ | ٩—٦ | ١٣—٨ | ٦—٤ | ٩—٧ | ٨—٦ | ٧٣ | ١٠, |

## جدول رقم (٥) البعد الاجتماعى فى عملية الابداع

| الشعراء المتغيرات | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | مجموع | المتوسط |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أهمية علاقة الشاعر بالآخرين | ٨—٥ | ٥—٤ | ٥—٣ | ١١—٦ | ٤—٣ | ١٣—١٠ | ١٠—٦ | ٥٦ | ٨ |
| النشأة واكتساب الخبرة وتبنى قيم معينة | ١١—٧ | ٣—٢ | ٤—٣ | ٥—٣ | ٦—٤ | ١٢—٨ | ١٠—٧ | ٥٠ | ٧,١٤ |

## جدول رقم (٦) توفر الأساس النفسى الفعال كوعاء يضم متغيرات السلوك الانسانى لخطة التنفيذ الابداعى

| الشعراء المتغيرات | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | مجموع | المتوسط |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الاساس النفسى الفعال | ٢٧—١٣ | ١٦—٨ | ١٤—٨ | ١٧—٩ | ١٦—١٠ | ١٤—٧ | ١٦—٦ | ١٢٠ | ١٧,١٤ |

نهـاية القصيدة ، بل والى الحصول على تلك الحالة من التكامل النفسى التى أطلق عليها الباحث حالة ( الشحن ) • (سويف ، ١٩٧٠ ص٢٨١)•

يأتى بعد ذلك فى الترتيب من حيث متوسط درجات تأكيد الأهميه التخيل ، فتصل درجته الى ١٤ر٧ تليه اليقظة والانتباه ١٤ر٦ ، ثم تأتى بعد ذلك درجة الادراك التى تصل الى ٥٧ر٥ • والتخيل فى أحد معانيه هو المعالجة الذهنية للصور أى أنه ادراك بعين العقل ( حنورة ، ١٩٧٩ ، ف ٤ ) • أما اليقظة والانتباه فهما يعنيان أن الشاعر يكون على علاقة بأكبر قدر من المتغيرات التي توجد فى المحيط الفيزيقى الذى يوجد فيه • فاذا أضفنا الى ذلك دور الادراك اكتملت أمامنا صورة على قدر لا بأس به من الوضوح ، من حيث أن للمبدع وهو يعمل فى سياق عمل فنى كالشعر المسرحى يلعب بخياله على متغيرات مدركة فيشكلها وفقا لمقتضيات العمل ، وتلك المتغيرات قـد تيسر لـه ادراكها أساسـا بسبب يقظته المستمرة واستعداده لتلقى معلومات واردة اليه من الخارج فى كل لحظة من لحظات حياته ، وهو لا يلتقط كل ما يعرض له ، بل ان الادراك الذى يلائم السياق الابداعى هو ادراك انتقائى • وكل تلك العمليات العقلية تعمل جميعا فى اطار معرفى موظف لخدمة العمل الذى يقوم به المبدع •

## ٢ ــ البعد الوجدانى لعملية الابداع فى الشعر المسرحى :

تم التركيز فى التحليل الكمى لمضمون اعترافات الشعراء على خمسة أبعاد فرعية يتضمنها البعد الوجدانى ، وتلك الأبعاد بترتيب متوسطات درجات التأكيد على أهميتها هى : ــ

١ ــ المثـــابرة وتحمـــل التعب ومتوســـط درجـــة التأكيد على أهميتها ٩ •

٢ ــ التأهب والاندماج فى العمل ومتوسط درجة التأكيد على أهمية هذا البعد وصلت الى ٤٢ر٨ •

٣ ــ التوتر النفسى وتحمل الغموض خلال العملية الابداعية ومتوسط درجة التأكيد وصل الى ٨ •

٤ ـ الدافعية الى العمل ومتوسط درجة التأكيد على أهميتها وصل الى ٧٫٢٨ ٠

٥ ـ العواطف التى يتعرض لها المبدع ومتوسط درجة تأكيد أهميتها وصل الى ٦٫٧١ ٠

ويتضح من استعراض هذه النتائج أن المثابرة وتحمل التعب عقليا كان أم بدنيا ، تعتبر من أبرز ما يحتاج اليه المبدع فى ممارسته لفعل الابداع الفنى فى الشعر المسرحى وهو ما يقود الى الاندماج فى العمل وتحمل مصاعبه ٠

أما التوتر النفسى فقد ثبت ، عبر عدد كبير من الدراسات ، أنه من أبرز الملامح المميزة لسلوك المبدع حين يكون بصدد ممارسة عمل من أعمال الفن ، ظهر ذلك لدى سويف ( ١٩٧٠ ص ٢٨٠ ) كما ظهر فى دراستى الرواية والمسرحية (حنورة ، ١٩٧٩ ص ٢١٤ ؛ ١٩٨٠ ص ٢٦٤) كما برز فى دراسات دروال عن السلوك الابداعى وعلاقته بالتوتر النفسى ( حنورة ، ١٩٨٠ ف : ٢ ) ٠

ويجدر بنا فى هذا السياق أن نشير الى أن المبدعين حين يعملون فانهم بحكم يقظتهم المستمرة وتنبههم المكثف واستثمار طاقاتهم الخيالية وارتفــاع مســتوى الدافعية لديهم ، ورغبتهم فى المواصلة ومثابرتهم على الأداء ، يجدون أنفسهم فى حالة من التهيج النسبى التى تكون ضرورية لاستمرارهم فى الاداء ، ولكن هذا التوتر ، ان زاد عن حد معين ، فان هذا يعنى الوقوع فريسة للتشتت وعدم الوضوح ، وهو ما أشار اليه المبدعون حين يقررون أنهم لا يعملون فى ظل الغموض الكثيف أو الانغلاق الكامل ، بل انهم يعملون حين يكون ثمة بصيص من الضوء يواصلون من خلاله السعى وراء الهدف المنشود ٠ وتتسق تلك النتيجة مع ما توصلت اليه دراسات التصلب النفسى وتحمل الغموض (سويف ١٩٦٧ ، ص ٩ ) ٠

أما عن الدافعية فانها مرتبطة بالابعاد الفرعية الثلاثة السابقة برباط قوى ، فبدون الدافعية يفقد المبدع رغبته فى المواصلة ٠ والدافعية تعتبر بشكل ما ، البطانة التى تسترخى عليها طاقات المبدع حين تجهد ، وهى الجدار الذى يستند اليه المبدع اذ ما استغلق عليه أمر ، وهى نقطة الانطلاق التى تدفع المبدع دائما الى تحدى ما قد ينشأ فى طريقه من عقبات ٠

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

### ٣ ـ البعد الاجتماعي لعملية الابداع في الشعر المسرحي :

رأينا الاكتفاء في السياق الحالي بالتركيز على بعدين اجتماعيين فرعيين يندرجان تحت البعد الاجتماعي العام وهما :

١ ـ الآخر وعلاقته بالسلوك الابداعي لدى الشاعر المسرحي وقد وصل متوسط درجة التأكيد عليه الى ٨ ٠

٢ ـ التنشئة الاجتماعية والجماعات الميسرة للسلوك الابداعي وقد وصل متوسط درجة التأكيد على أهمية هذا البعد الى ١٤ر٧ ٠

وليست بنا حاجة الى الاشارة الى أن الفن عموما هو رسالة موجهة من الأنا الى الآخر كما سبقت الاشارة في عدد من الدراسات ، ( سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨١ ) ، كذلك فان عملية التلقي والاكتساب من أبرز ما يميز سلوك المبدعين منذ بدء حياتهم وكذلك أثناء ممارستهم للاداء الابداعي ٠

والمبدع لا يعمل في فراغ ، أي أنه لا يبدأ من العدم ، ان المادة التي يعالجها مستمدة أساسا من رصيد ضخم من المعلومات أتيح له أن يقف عليها من خلال وجوده في مجتمع من المجتمعات ٠

درجة الحساسية للمشكلات ( وهي احدى القدرات الابداعية التي يتميز بها المبدعون والتي أشار اليها شعراؤنا ) ترتفع لدى الشاعر المسرحي بدرجة أكبر بكثير مما هي عليه لدى البشر العاديين من غير المبدعين ، فضلا عن أن شاعر المسرح يتعامل في الأساس مع مشكلات اجتماعية مطروحة ، وحين يعرضها في عمل من أعماله فهو يقصد بذلك تقديم رؤيا أكثر وضوحا يعرضها العمل الذي يعالجه ، وهو يهدف في النهاية الى التأثير فيمن يتلقى عنه هذا العمل ٠

### ٤ ـ البعد الجمالي لعملية الابداع في الشعر المسرحي :

الشاعر المسرحي فنان وأداته هي الشعر والشعر سلوك استكشافي ، وحين يعمل المبدع فهو لا يلقي كلامه كيفما اتفق ، بل ان هناك معايير معينة يعمل وفقا لها ، تلك المعايير التي يطلق عليها صلاح عبد الصبور « سر الصنعة » ٠ وحين يعمل المبدع الى الوقوف على سر الصنعة فان عمله يلتزم بمعايير تلك الصناعة أي أنه يقوم بشكل تلقائي بعملية تقويم مستمرة لعناصر عمله وهو يعمل ٠ صحيح أنه لا يستخدم مقياسا جاهزا يقيس به كل صغيرة وكبيرة ، ولكن هذا المقياس أصبح كامنا في سلوكه ، بحيث أنه يمكن القول أنه غدا مباطنا لكل تصرفات المبدع شأنه شأن ايقاع خطاه

وتنفسه ونبضه ، وهو يمارس من خلاله العمل بحيث تأتى وحدات هذا العمل ذات طبيعة متسقة من جزئية الى جزئية ، والمبدع من خلال هذا السلوك التلقائى الذى يمضى بشكل طبيعى دون تدخل تعسفى منه ، وتكمله تلك الأحكام التفضيلية التى يمارسها المبدع وهو ينظر الى عمله من جزء الى جزء ومن لحظة الى أخرى ٠

ترتبط بذلك أيضـا عملية أخرى واعية ومتعمـدة هى الممارسات التشكيلية التى يقوم بها المبدع على مادة عمله ٠

وقد أشار كتاب الشعر المسرحى الى أهمية تلك الأبعاد الأربعة مرتبة وفقا لمتوسطات درجات التأكيد على أهميتها على النحو التالى :

١ ـ التشكيل والتنسيق ٤٢ر١١

٢ ـ التقويم الفنى ٧١ر٩

٣ ـ السلوك الاستكشافى ٤٢ر٨

٤ ـ التفضيل ٥٠ر٧

## ٥ ـ الأساس النفسى الفعال للسلوك الابداعى فى الشعر المسرحى :

عرضنا فى الفقرات الأربعة السابقة لأهم مقومات السلوك الابداعى بوجه عام لدى كتاب الشعر المسرحى ، ولكن ما أشرنا اليه يمكن أن ينطبق على المبدعين فى أى مجال من المجالات الابداعية ، فما هى الخصائص النوعية النى تميز سلوك المبدعين فى المجال الذى نحن بصدد الحديثعنه ؟

ان مفهوم الأساس الفعال الذى سبق وقدمناه لأول مرة فى دراستنا عن الابداع الفنى لدى كتاب المسرحية النثرية يمكن تعريفه بأنه هو الوعاء الذى تمتزج فيه كل الأبعاد السابقة ، والاطار الذى يضمها معا لكى تمارس حياتها وفاعليتها عندما يكون المبدع بصدد انشاء عمل معين من أعمال الفن ٠

وقد سبق لنا فى الفصل الأول أن أشرنا الى طبيعة هذا المفهوم من حيث أنه بناء نفسى له ثلاث مستويات وأربعة أبعاد ، أما عن المستويات فهى :

١ ـ المستوى العام حيث يجد المبدع فى نفسه الطاقة والخصائص

العقلية والوجدانية والجمالية التى تؤهله لان يكون مبدعا ، كما أنه يجد فى مجتمعه المقومات التى تأخذ بيده وتساعده على أن ينمى لديه الخصائص الابداعية الكامنة ٠

٢ ـ المستوى الخاص وهو المستوى الارتقائى الثانى الذى يتمخض عنه المستوى الأول حيث يجد المبدع أنه منجذب الى منطقة ابداعية معينة يمارس فيها امكانياته ، فاذا ما نجح استقر عليها واذا فشل أو وجد معوقات تركها الى منطقة أخرى الى أن يستقر نهائيا على شكل معين من أشكال الممارسة الابداعية ٠

٣ ـ المستوى الثالث وهو الطابق الارتقائى الثالث الذى يصل اليه المبدع بعد أن يمر بالمستويين التأهيليين السابقين ، حيث يجد المبدع نفسه وجها لوجه أمام الممارسة الفعلية لعمل من أعمال الفن ٠

أما عن الأبعاد الأربعة فهى الأبعاد التى أشرنا اليها من قبل ( المعرفى والوجدانى والجمالى والاجتماعى* ) والتى لابد أن تتوفر بدرجة ملائمة فى كل مستوى من المستويات الارتقائية الثلاثة السابقة ٠

وقد أشار المبدعون ، فى دراستنا الحالية ، الى أهمية مستويات وأبعاد هذا الأساس النفسى الفعال ، وان لم يستخدموا نفس مصطلحاتنا ٠

لقد قرروا أنهم بالفعل بدأوا يهتمون بفن الشعر ، من الصغر ، وقد نما لديهم هذا الاهتمام على مدى حياتهم حتى انخرطوا بعد مرحلة طويلة من النمو فى كتـابة الشـعر المسرحى ، ثم ما لبثوا أن استثمروا ما تحقق لديهم من امكانيات ومهارات فى كتابة المسرحيات الشعرية التى كتبوهـا ٠

أما بخصوص الأبعاد الأربعة فقد سبق لنا تقديم استعراض لتأكيد أهميتها لدى هؤلاء الشعراء بدون استثناء ٠

---

(*) نشير بالبعد الاجتماعى هنا الى كل ما يفهم من كلمة ثقافة وتنشئة اجتماعية وأنماط اقتصادية ٠٠٠ الخ مما يسود المجتمع الذى يوجد فيه الفرد أو مما يقف عليه بطريقة أو بأخرى ٠

أما عن لحظة التوهج ، وهى قمة الارتقاء من المستوى العام الى المستوى الخاص الى المستوى النوعى الثالث ، تلك القمة هى نقطة التقاء تلتقى فيها الأبعاد الأربعة للسلوك الابداعى فى شكل بؤرة متوهجة أثناء التنفيذ الفعلى للعمل الابداعى ٠

وعن الشعر المسرحى بالذات ، أثناء الممارسة من حيث هو منطقة سلوك المبدعين الذين درسناهم ، فقد أكدوا جميعا انهم أثناء الممارسة تلتقى لديهم فى بوتقة الممارسة كل الأبعاد المعرفية والوجدانية والجمالية والاجتماعية بشكل تلقائى وبصورة مواتية للعمل ، حتى اذا ما وجدوا أن عاملا من تلك العوامل بدأ يتراجع عن فاعليته فانهم يقومون بممارسات من نوع أو آخر للابقاء على درجة التوهج مستمرة ٠ وقد حصل الأساس الفعال على متوسط لتأكيد أهميته وصل الى ١٧ر٤١ وهى أعلى درجة أهمية حصل عليهـا أى متغير آخر من المتغيرات التى اهتمت الدراسة الحالية بفحصها ٠

واذا كان لنا أن نعلق بشيء على هذه النتائج فلربما يـكون من المناسب هنا الاشارة الى نوعية ذلك الجهد المضنى الذى يبذله المبدع بداية من اختياره طريق الفن ، وانتهاء بالانخراط فى ممارسة ذلك السلوك المزهق ومرورا بالمحافظة على خصائص ، والتمسك بعادات ، والغوص وراء اللآلىء المستكنة فى محيط النفس وفى طبقات العمل مما لا يقدر عليه الا أولئك الذين يعملون عن قصد ويتوجهون بارادة ويعملون وأعينهم مفتوحة وحواسهم متيقظة ٠

وربما يكون أكثر ايضاحا لهذا السـلوك الابداعى الاقتراب من السلوك الحى للمبدعين لنراهم كيف يعملون ، وذلك من خلال التحليل الكيفى لاعترافاتهم ٠

### ثالثا : التحليل الكيفى لمضمون اعترافات المبدعين

بعد استعراض النتائج التى أسفر عنه التحليل الكمى لاعترافات المبدعين رأينا أن نقترب ، كما أشرنا من قبل ، من الحركة الحسية للمبدع وهو يعمل ٠ وقد رأينا أن نركز على عدد من الأبعاد المهمة للأداء الابداعى لدى كتاب المسرح الشعرى ٠ ومن أهم تلك الأبعاد ما يلى : ـ

١ ـ ضرورة الشعر فى المسرح ٠

٢ ـ أمور تيسر الأداء الابداعى ٠

٣ ـ كيف تتجمع الخيوط المختلفة بين يدى المبدع ؟

٤ ــ كيف يتسلسل ورود العناصر الى ذهن المبدع ؟

٥ ــ جو الجلسة أثناء العمل ٠

٦ ــ الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ الابداعى ٠

٧ ــ عناصر العمل ودور كل منها فى دفع العمل الى الاكتمال ٠

واختيارنا لتلك الأبعاد قد جاء بعد أن كشفت الدراسات السابقة عن أن هناك أساسا عاما للابداع يشترك فيه المبدعون جميعا ، أيا ما كانت مجالات ابداعاتهم ، كما أن هناك أساسا خاصا يشترك فيه المبدعون فى مجال بعينه ، ثم هناك بعد ذلك أساس نوعى يختص به كل مبدع حين يواجه فعل الابداع ٠

ولو تصورنا الأمر بمثابة نوع من العلاقات فلربما أمكن تصورها باعتبارها علاقة احتواء : دائرة كبرى تحتوى دائرة وسطى ، تحتوى بدورها دائرة أخرى أصغر ، لها مركز ، هو الذى نطلق عليه بؤرة الأساس النفسى الفعال ٠

وليس بمهم طبيعة الشكل الذى يمكن أن نصب فيه تصورنا لعلاقة الأبعاد المختلفة لعملية الابداع ، بل ربما كان من المهم فى السياق الحالى الاشارة الى أن تلك الخصائص التى تميز السلوك الابداعى سوف تظل لسنوات كثيرة قادمة محل مناقشة من قبل المتخصصين فى مجال الدراسات النفسية ٠ وما دام الأمر على هذه الصورة فان أفضل معالجة لموضوعنا يمكن أن تتم بالتوجه مباشرة الى الفعل الابداعى ذاته ٠

وربما كان أفضل تجسيد لذلك الهدف هو رصد حركة المبدع وهو يعمل ، وماذا يقود خطاه ، وماذا يشغل ذهنه ، وماذا يحرك خياله ؛ وكيف يتناول كل ذلك على مائدة التشكيل الفنى لعناصر عمله ؟ فاذا تم لنا هذا فقد يكون من السهل بعد ذلك ضم الاجزاء المتناثرة الى بعضها البعض لنخرج بصورة على قدر معقول من الاستقرار ٠

وبهذا نكون قد جمعنا فى الاطار الواحد لصورة فعل الابداع بين المحاور الثابتة أو شبه الثابتة والعلاقات الدينامية للعمل ، أو بايجاز هى محاولة الامساك بالمتحرك دون أن يفقد خصائص حركته ، وهو ما يتطلب منا أن نقترب منه وهو فى حركته ، أى أن تكون حركتنا فى النهاية لها نفس سرعة حركته ٠

هذا هو ما حكم عملية اختيارنا لتلك الأبعاد التى نتناول من خلالها اعترافات المبدعين فى مجال الشعر المسرحى بالتحليل الكيفى ٠

وتعرض الجداول ( من ٧ الى ١٣ ) لآراء شعراء المسرح المصريين في عدد من الأبعاد التي تفسر العملية الابداعية في الشعر المسرحي . وقد استخلصنا تلك الآراء من مجمل ما قدموه ردا على أسئلة قدمناها اليهم في سياق متكامل أو استطرادا لشرح فكرة أو التعليق على ملاحظة من الملاحظات .

## جدول رقم (٧)

## ضرورة الشـــعر في المسرح

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| عبد الصبور | العالم يمر بأحداث كبيرة مركبة والشعر هو الذي يمكن أن يتعامل مع هذا النوع من التركيب ـ المسرح حركة وكلمة وانفعال متصاعد ، وحين يوجد ذلك فبالضرورة لابد أن يتولد الايقاع المنغم . الشعر المسرحي أصبح ضرورة لأنه هو القادر على ارتياد عوالم الرمز وهو ما لا يستطيعه النثر . ليس بالضرورة أن يكون الشعر بمعناه الحرفي هو لغة المسرح ويمكن أن تكون اللغة الشاعرية وعاء ملائما . الشعر أنسب الأوعية التي يستخدمهـــا الكاتب لمعالجة موضوعه . |
| جـــويدة | الموضوع والشخصيات الموجـــودة داخل العمل لهـــا خصائص خاصة ، وقد كانت الشخصيات في الواقع لها الطبيعة الشاعرية . الانشغال بالعمل يقود الكاتب الى نوع المعالجة ، الكاتب يجيد الشعر ولذا فان أســـلوب المعالجة يتم من خلال اللغة التي يجيدها . |
| خميس | المسرح الحديث مسرح شامل ، وهو مسرح الجموع الموجه الى الجموع ، وطبيعة الجموع تقتضي النطق بالكلام الموقع المنغم . لقد خرج المسرح من رحم الابداع الجماعي وها هو يعود الى روح الجماعة . البطل هو الجمـــاعة ولابد أن تتحدث الجماعة شعرا . المنطق الأســـاسي ذو خيـــال أسطوري والشخصيات ذات أبعاد مركبة فيهـــا رموز تحتاج الى لغة شاعرية تتلاءم مع طبيعتها . |

## تابع الجدول رقم (٧)

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| ســـعيد | موسيقى العمل الفنى تساعد على التعبير عن الشخصية والحدث ، طبيعة الموضوع تفرض شكل التعبير بالشعر • عناصر الدراما فى الموضوع امتزجت بالشعر والمسرح فى نفس الوقت • |
| ســـويلم | الشعر هو الأداة المفضلة فى التعبير اللغة الشعرية فى المسرح لغة تتوجه الى وجدان المتلقى • هناك مجموعة من الأصوات فى المسرحية ، تحاول كل منها أن تعبر عن جانب من الموضوع ، والشاعر يكون داخل شخصية ينطق بلسانها ويعبر عنها ، ولغته الأثيرة هى الشعر • |
| مهـــران | الشعر أعمق تأثيرا فى المتلقى من النثر ، كما أنه أكثر استمرارية من حيث انه شكل خاص من أشكال التعبير • والشعر هو الأداة المفضلة لدى الكاتب • الدراما تظهر فى الشعر فى أرقى صورة • المسرحية النثرية أضعف من حيث قدرتها التعبيرية وتأثيرها فى المتلقى • |
| أبو سنة | الشعر ضرورة لأن الذروة التعبيرية بالشعر هى التى ترتفع الى مستوى الذروة التاريخية ، فى الشعر المسرحى يتم اختيار شخصيات لها وزنها ، والشعر أكثر قدرة على التعبير عنها ، وهو أكثر قدرة على تكثيف الأحداث • |

## ( جـدول رقم ٨ )

## أمور تيسر الأداء الابداعى فى الشعر المسرحى

| الشاعر | الأفــكار |
|---|---|
| عبد الصبور | العيش بين الشخصيات والتفرج عليهم · قد يخطر ببالهم شيء وقد يوافقهم الشاعر أو يردهم · الشعر ييسر الأداء لانه أداة الشاعر المفضلة فى التعبير · القيام بنوع من الاعراف لاستحضار جو الابداع · قراءة بعض الأعمال · الاستغراق فى العمل · |
| جــويدة | الالتزام بالقواعد والبحور والرموز المفضلة لديه يساعده على التقدم · الظروف المزاجية لها علاقة بدرجة التيسير فى العمل · الانغماس فى العمل بعد التمهيد المناسب ــ الاستغراق فى الفكرة · العمل لدرجة الحلم بها ــ الخبرات الخاصة تساعد على تصوير بعض الأحداث · |
| خميس | الغضب يولد لدى الشاعر رغبة فى التحدى والعمل · يضع المسرح نصب عينيه وهو يكتب · الموقف المسرحى يساعد على وضوح العناصر ــ السياق المسرحى المشتمل على كل عناصر المسرح ييسر الكتابة · |
| ســعيد | الاتجاه نحو جمهور معين يوجه اليه العمل ( الأطفــال مثلا ) · البدء بمقطوعة سهلة تيسر المضى الى الأمام · التفرد التام والعزلة · الاطلاع والقراءة فى نفس الموضوع الذى تتم معالجته · معايشة جو المسرح · |
| ســويلم | امتــلاك ناصية التعبير بالشعر ــ التجهيز لجــو العمل تاريخيا وفنيا · استثمار الخبرات المختزنة · التعبير بالشــكل الذى ييسر المعالجة · استخدام الايقـــاعات المناســبة للشخصـــية · الاســتجابة لمنطق وطبيعــة الشخصية · |
| مهــران | التجارب السابقة والقراءات والأحداث التى مرت بالشاعر تيسر له سرعة التناول وسهولة الاقتراب من الأحداث ، الشخصيات،الاستعداد الجيد برسم الشخصيات مسبقا · |

## تابع الجدول رقم (٨)

| الشاعر | الأفكار |
|---|---|
| | القراءة ـ تمثل ظروف العصر الذى تدور فيه المسرحية امتلاك الشاعر لأدواته ـ القيام بنوع معين من الطقوس ٠ |
| أبو سنة | الاستعداد المضنى بالقراءة والمعايشة الخيالية والتفكير المتصل ٠ التحاور مع الشخصيات ٠ الهجرة الى أرض بعيدة أثناء العمل للالتصاق به أكثر ٠ معايشة الحدث ٠ |

## ( جدول رقم ٩ )

## كيف تتجمع الخيوط المختلفة بين يدى الشاعر ؟

| الشاعر | الأفكار |
|---|---|
| عبد الصبور | الغوص وراء الأفكار ـ تجاوز الذات ـ التخلص من القصور الذاتى ـ الشاعر يهب نفسه فتوهب له الحقيقة ـ التداعى المحكوم بمنطق الشخصية يساعد على تكثيف الرؤية ٠ الاستغراق فى العمل يقرب الشاعر من أشخاصه وأحداثه وهو ما يجعله أقدر على التحكم فيهم وتوجيههم ٠ |
| جويدة | توارد الخواطر ـ الاستكشاف المتتالى والاندماج فى كل شخصية ٠ التقاط الصوت من بين الأصوات المتعددة داخل نفس الشاعر ـ تحرير الأفكار المسجونة لديه ، كل هذا يجعله أقرب الى المتفرج الذى يملك أن يتدخل فى الوقت المناسب للسيطرة على الموضوع ٠ |
| خميس | الرؤية المسرحية الخاصة بالشاعر تبدأ من الجموع باعتبار أن المسرح مسرح جموع أساسا ، وهذا يساعده |

## تابع الجدول رقم (٩)

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| | على أن ينطق شعرا ، كما يساعد على توارد الأفكار والحوار الذى يمضى مع الشخصيات وهو ما يؤدى الى تبلور الحدث ٠ |
| ســـعيد | الشخصـيات تتحرك أمام الشـاعر ، والفكرة المحورية تساعد على ضبط ايقاع حركتهم وأفكارهم ، وحين تمضى الشخصيات أمام الشـاعر تنجـذب اليهم أفكاره وتنمو وتتصاعد الأحداث ٠ |
| ســـويلم | السيطرة التامة على الفكرة ـ الاندماج فى كل شخصية من الشخصـيات ـ التدخل عنـــد الضرورة لايقاف شخصية أو دفعها فى اتجاه معين يخدم حركة المسرحية ٠ |
| مهـــران | الفكرة الأساسية هى التى تحرك العمل عند الشاعر ، والشخصية تحمل الفكرة ، وتعبر عنها ، خيال الشاعر يلعب على الأحداث المعاصرة ويربط بينها وبين أحداث المسرحية ٠ |
| أبو سنة | هناك مجموعة فيوض تتم فيضا وراء الآخر ٠ الشخصية تلعب دورا أساسيا فى بلورة الأفكار وفى تخليق الحوار ٠ |

## ( جـدول رقم ١٠ )

## كيف يتسلسل ورود العناصر الى ذهن الشاعر

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| عبد الصبور | أولا توجد مشكلة أو قيمة معينة تحرك الشاعر الى العمل ـ بعد ذلك تظهر الشخصية الرئيسية فى العمل ٠ ثم تأتى الأحداث ، بعد ذلك يظهر الحوار ٠ |
| جـويدة | الاعجـاب بشخصـية معينة ـ الربط بين الشخصـية وظروف معينة (موقف) انبثاق شكل المعالجة ، الحوار هو الذى يقود حـركة الأحداث بعد أن تتبلور الأفكار حول الشخصية ٠ |
| خميس | البداية تأتى من خلال التفكير فى تقديم لون جديد من المسرح يخدم الجماهير وينتمى الى التراث القومى ومن هنا تبدأ الشخصيات فى الظهور وهى شخصيات جماعية ثم الحوار ثم الحدث ٠ |
| سـعيد | التقاء خبرة قديمة مع خبرة جديدة تبلور شكل المعالجة، حيث تبرز عناصر الفكرة ثم تبلور الشخصية يلى ذلك الحوار فالأحداث ٠ |
| سـويلم | شخصية معينة ٠ فكرة تناسب تلك الشخصية ، يأتى بعد ذلك الحوار ليقدم النسيج للحكاية ـ تنبثق عن كل ذلك رؤية جديدة قد ترتبط بظروف معاصرة ٠ |
| مهـران | التقاء خبرتين خبرة قديمة مع خبرة حديثة يولد الاتجاه نحو الفكرة والفكرة تدفع اتجاه القصة ومنطق الحدث٠ الشخصية الرئيسية شخصـية تاريخيـة وهى المحور الذى تدور من حوله أحداث القصة ٠ |
| أبو سنة | تبدأ المسألة بالاتجاه الى شخصية لها وزنها وقيمتها ٠ رسم الشخصية يتطلب القراءة والتجهيز وهو ما يقود الى رسم الجو العام للعمل المسرحى ، وهنا تبدأ جميع العناصر فى التحـاور مع بعضها البعض بما فى ذلك المؤلف نفسه ٠ |

## ( جـدول رقم ١١ )

## جو الجلسة أثناء العمل الابداعي

| الشاعر | الأفـكار |
|---|---|
| عبد الصبور | استحضار جو الابداع ، التنبه الشديد والسعي إليه ، الهدوء التام ، التفرغ من أي شيء آخر • الوحدة والتفرد التام • الكتابة بالليل • |
| جـويدة | لا يعمل الا اذا غلبته الرغبة والاحساس بالعمل • القراءة في موضـوعات أخرى غير العمل فك بعض الأشـياء وتركيبها لكسر حدة القصور الذاتي ومقاومة الارهاق • التفرغ التام • الكتابة بالليل • عدم مقاطعة الاخرين له أثناء العمل • |
| خميس (★) | كل ما يسـاعد على التمسـك بالعمل وعدم المقاطعة ، السجاير والقهوة • |
| سـعيد | الاقتراب الشديد من جو العمل ، خلع كافة القيود التي تبعده عن سياق الموضوع ، الاحساس بالحرية من كل شيء أثناء العمل ، القيام ببعض الأعمال التمهيدية التي تساعد على الدخول في جو العمل • |
| مهـران | التفرد التام • عدم القدرة على العمل أمام أو في حضور الاخرين حتى لو كانوا نياما • المحافظة على عادات معينة في العمل ، قد يردد بعض ما يكتبه بصوت مرتفع ، التدخين وشرب الشاي واستهلاك كمية كبيرة من الورق • الجزء الأول من الجلسة مجهد بسبب محاولة الاقتراب من العمل • |
| أبو سنة | الاحساس بمفارقة العالم الواقعي تماما والانتقال الى عالم خيالي يتحرك فيه الشاعر بين شخصيات عمله ويتحاور معهم • لا يرى وهو يكتب خشـبة المسرح لانه يعيشن بالفعل موقفا حيا • |

(★) ورد هذا الاعتراف للشاعر في دراسة أخرى سابقة عن الابداع في المسرحيـة النثرية ( حنورة ، ١٩٨٠ ) •

# ( جـدول رقم ١٢ )

## الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ الابداعى

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| عبد الصبور | الاحساس بأن الشاعر منح نفسه للعمل ، الاحســاس بأن هناك أشـياء تمنح للشـاعر لانه قدم المنح أولا • امتلاك ما تم انجازه • الانغماس فى البعد الجمالى للعمل، نمو الذات مع تقدم العمل • تجاوز الذات أثناء الاشراق• الترقب والانتظـار ، معايشـة الأحـداث والتفرج على الشخصيات • |
| جـــويدة | الاحســاس بأن الأفكار تريد أن تخرج من سجنها فى عقل الشـاعر ، يسـاعد الشخصيات على التحرر من قبضته • يسمع أصواتا كثيرة تتحاور فى عقله التنبه لحركة العمل وهو ينمو ـ الاحساس بمتعة الاستكشاف الخيالى ـ التوتر النفسى أثناء العمل • |
| خميس | تمثل الجمهور الذى يشـاهد المسرحية أثناء الكتابة ـ الشـعور بخبرة نفسية مركبة من المعاناة والاستمتاع والرضا ـ الاستمتاع عند الشاعر ينبثق من المعاناة بعد الاستمتاع تنبع معانى جديدة وهكذا • |
| ســـعيد | التوازى بين ايقاع الانفعال الخـاص بالشـاعر وايقاع العمل نفســه • فى البداية استمتاع وقلق وفى النهاية استمتاع ورضـا • معايشة جو المسرح أثناء الكتابة • حدوث ومضات ( اشراقات ) غير مجهز لها أثناء العمل، وهى تجد لها مكانا فى العمل • الأرق • بهجة كبهجة العائد من رحلة • |
| ســويلم | حالات وجدانية مشابهة لما يجرى فى المسرحية • الوعى بحدود العمل ومتطلبـاته • معايشـة كل شخصية من الداخل • تلوين الايقـاعات المناسـبة لطبيعة السياق للتعبير عن الشخصيات التى عبر عنها • |

## تابع الجدول رقم (١٢)

| الشاعر | الأفـــكار |
| --- | --- |
| مهـــران | حضور مخزون التجارب • يضع الشاعر نفسه فى الحالة النفسية المناسبة لسياق العمل • ازدياد التوازن النفسى كلما تقدم العمل • الاحساس بالارهاق النفسى فىبداية الجلسات وتحسن الحالة النفســية مع التقدم • يحس أيضا باجهاد ومعاناه قرب نهاية العمل • |
| أبو سنة | عدم الرضا والقلق حين تفشل شخصية فى التعبير عن نفسها ، الاندماج فى العمل ومعايشة المجتمع الذى يصنعه التحاور مع شخصيات العمل • الاحساس بالسفر بعيدا عن أرض الواقع • الفرح فى النهاية كما لو كان الشاعر قد امتلك بلدا صنعه هو • |

## ( جـدول رقم ١٣ )

## دور عناصر العمل فى دفعه الى الاكتمال

| الشاعر | الأفـــكار |
| --- | --- |
| عبد الصبور | وجـود قيمة وجراحات شخصــية معينـــة تدفع الى العمل • التداعى بين الأفكار • الشكل يساهم ودفع العمل الى الاكتمــال • الالمـام بطرائق الاخرين والخبرة الشخصية • تلمس الحلول للمشكلات التى تطرأ يقود الى أفكار جديدة ، تصاعد الأحداث يؤدى الى خلق الايقاع المناسب • الشخصيات تعرض نفسها من خلال الحوار • |
| جـــويدة | الفكرة الأســاسية تقود مســيرة الأحداث ــ الشخصية تدفع الحدث وتشكل الحوار • منطق الشخصية يفرض |

## تابع الجدول رقم (١٣)

| الشاعر | الأفـــكار |
|---|---|
| | نوع الايقاع • الصور الفنية والتشابه تساعد فى تشكيل السياق • بحور الشعر تتناسب مع أمزجة وامكانيات الشخصيات • الاضافات التى تأتى تعمل بمثابة خطى على طريق الاستكشاف • مقتضيات العمل تدفع أفكارا مختبئة الى الظهور • الحـوار الداخلى أولا ثم الحـوار الخارجى يساهم فى الاقتراب من الشخصيات وفهمها • |
| خميس | فى المسرح الكلمات هى التى تصنع الشخصية • الأفكار ترد أولا ثم مرحلة بحث ودراســة ، ثم تبـدأ تأتى الشخصـيات واحدا بعــد الآخر • ثم يتكون نسيج القصة ، ثم يبدأ يظهر المسرح ووسائل العرض الجموع هى التى تدفع حركة المسرحيــة أساسا وتسـاهم فى ابراز دور كل شخصية وفى نوعية وايقاع الحوار الذى يتـم • |
| ســعيد | موضـوع الفلاح الفصـيح كان ملائما لما أبحث عنه ، القراءات فى التاريخ والفلسفة وغير ذلك ساهم فى بلورة العمل • الركيزة الأساسية كانت حكاية الفلاح الفصيح وما يتصل بها من قراءات • الأحداث حركت الصراع والصراع حرك الايقاع ، أى أن نغمة العمل كانت موازية لحركة الحـدث • الحـدث يأتى أولا ، ثم تظهـر ملامح الشخصية ويحدث نوع من الاستكشاف،ويكتمل المشهد وتتحدد الأمكنة والأزمنة • |
| ســويلم | الشخصــية فى علاقة جـدلية مع الفكرة بما يؤدى الى نشوء سياق درامى • الخبرات المعايشة وقيمة المزج بينهما لابراز شكل جديد • اختيار الموضوع من البداية، ومعه الفكرة المحورية والشخصية الرئيسية • الحوار يتبع من اكتمال كل العناصر ويتلون بلونها ، ويأخذ ايقاعها • |

## تابع الجدول رقم (١٣)

| | الأفــكار |
|---|---|
| مهــران | الفكرة فى البداية هي التى تحرك السياق · والفكرة تركب مع شخصيــة والشخصيــة تقــوم بفعل وهــو ما يتكشف من خلال الحوار ، وهناك قد تنشأ شخصية جديدة تستخدم السياق وتساعد على كشف أبعاد معينة فى العمل والفكرة تأتى أولا وهى تستدعى الصــورة الشــاعرية · |
| أبو سنة | منطق الشخصية يفرض نوع الحوار · يدخل الشاعر الى العمل بعد قراءة الكثير عن الشخصيات والأحــداث وبعد تبلور الموقف · منطق الشخصية أثناء العمل يفرض نوع الحوار والحوار يبلور الأحداث · هناك نوع من التفاعل بين عناصر العمل ككل والكاتب نفسه يدخل كطرف فى التفاعل · |

**تعليق على نتائج التحليل الكيفى لمضمون اعترافات الكتاب :**

بالنظر في الجداول السابقة يمكن لنا الخروج بالاستنتاجات التالية :

١ ـ **بالنسبة لضرورة الشعر فى المسرح :** نلمح لدى الكتاب شبه اجماع على أهمية الشعر للمسرح ، وهم يلجأون اليه لما صارت اليه أحوال البشر الآن من تركيب وتعقيد مما لايجدى معه النثر العادى فى تناول المشكلات ، بل ان الأمر يحتاج الى لغة يمكنها أن تتعامل مع الرموز وتتعمق وتدخل الى المعانى وترتفع الى مستوى ايقاع الحياة بسرعتها وتراكيبها ، وهذا مما لا يمكن أن ينهض به غير الشعر ·

٢ ـ **من الأمور التى تيسر الأداء أثناء العمل :**

( أ ) أمور متعلقة بالذات فى علاقتها بالآخرين ، من حيث التفرد والعزلة والوحدة ·

( ب ) أمور تخص الذات مع العمل ، وربما كان الاقتراب من العمل هنا من أبرز ما يساعد على الاداء الجيد ، ويصل الحال أحيانا

الى حد الانسماج فى موقف الابداع والتعامل مع عناصره تعاملا حيا مباشرا ٠

( جـ ) هناك طقوس وأعراف يلجأ اليها المبدعون من أجل الوصول الى تلك الحال ٠

( د ) الشــاعر يهب نفسه ويتخلى عن شواغله الخارجيـة فيجد أن الموضوع وهب له نفسه أيضا ٠

وبايجاز فان كل ما يقرب من العمل ، وكل ما يخلع عن الذات ارتباطها بأى شىء آخر خلاف العمل ييسر عملية الابداع ٠

والشعر المسرحى هنا يشترك مع باقى أنواع الانتاجات الأخرى ، وان كان يتفرد عنها من حيث ان الشاعر هنا محتاج الى ما يقربه من المناخ الشعرى من ناحية ومناخ العقل من ناحية أخرى ، أى تركيبة خاصة من الخيال هى الصورة الانسانية المتحركة بين أطراف متعددة ٠

٣ ـ يرتبط بهذا البعــد بعــد آخر وهو : **كيفية تجمع الخيوط فى يدى الكاتب لكى يلعب بها بمهارة ٠**

ومن أهم ما يجعل ذلك ممكنا هو السيطرة التامة على العمل ، ويأتى ذلك من خلال الدراسة المستديمة والتخيل العميق والدخول فى حوار داخلى متواصل وهو ما يؤدى فى النهاية الى أن تصبح أفكار المبدع أقرب الى التحقق العيــانى وهو يرى الشخصيات تتحرك أمامه ، يتحاورون ويفعلون ، حينئذ يصبح الســياق موصولا ، والحركة حية والمنطق مستقيما ٠

أى أن اليسر يأتى بعد الجهد الموصول ( مواصلة الاتجاه ) واكتساب الايقاع الخاص بالعمل ( السيطرة على الوثبات الذهنية ) بما يجعل كل عناصر المجال خاضعة لارادة المبدع ، والتى تكون هى الأخرى مرتبطــة بالمنطق الخاص بالعمــل بكل ما يحتويه من ضروب فرعيــة متعددة من المنطق ٠

**٤ ـ تسلسل ورود عناصر العمل الى ذهن الكاتب :**

يكاد يوجد اجماع على أن الفكرة الأساسية هى الأساس وهى أول مايشد المبدع ( يتفق ذلك مع ماورد لدى كثير من المبدعين ، فى الرواية والمسرحية والقصة القصيرة « باكثير ، ١٩٦٦ ، عبد الصبور ، ١٩٦٩ ، James, 1952, Mann, 1962).

ولما كان المجال مجال أشخاص وأفعال وايقاعات ( مسرح شعرى ) فان الفكرة ما تلبث أن تبحث لنفسها عن موضوع مسرحى تتجسد فيه ، وهذا الموضوع يقع على شخصية تكون أقدر على أن تحمله وتعبر عنه ، ولما كانت أهم خصائص الشخصية ( من حيث كونها شخصية مسرحية ) هو المنطق المحمول على حوار فان الحوار يبدأ في التخلق . وهو لا يتخلق كيفما اتفق بل وفقا لمقتضيات الفكرة ٠

وهنا نلاحظ وجود علاقة جدلية بين كل عناصر العمل المسرحى الشعرى وهذا ما يعبر عنه شوقى خميس حين يرى أن الجموع هى صانعة المسرح الشعرى ، سواء من حيث تأليفه أو من حيث أبطاله ( شخوصه ) أو من حيث من يشاهده من الناس ٠ كما يقرر ثورنتون وايلدر أن الفن الذى يتوجه الى عقل الجماعة عند تجمعهم معا لتلقى العمل ٠ ومن هنا كما يقرر عبد الصبور فان ارتفاع مستوى الخبرة السياقية قد جعل من الضرورى اللجوء الى الشعر حتى يستعيد هذا الفن الأرض التى خسرها والتى سوف يخسرها ان لم يعثر على وسيلة جذابة ليعرض فيها معانيه بعد أن فقد النثر العادى فعاليته فى التأثير ، بفعل وسائل الاتصال الأخرى التى تستخدم النثر ٠

الحوار هنا هو أهم العناصر فى حمل المعانى والتعبير عنها فى كشف الوقائع وفى تنمية الحدث وفى رسم الشخصيات ٠٠

**( ٥ ) جو جلسة الكتابة :**

لا يختلف الكتاب هنا حول ضرورة استحضار جو معين ، وهذا يساعد على العمل ، ويميل غالبيتهم الى العمل فى المساء ، وعلى انفراد ، ويقررون أنهم لا يعملون فى ظل ظروف التخدير أو ما شابه ذلك من مؤثرات يمكن أن تؤدى الى آثار على درجة الدراية والوعى ٠

تتميز جلسة العمل باحتياجها الى نوع من الطقوس أو العادات ، وهى تختلف من شاعر الى آخر ، ( وقد اتضح هذا أيضا لدى كتاب المسرحية النثرية ولدى كتاب الرواية ) ٠

وقد توصلنا الى نتائج مشـــابهة عند دراســتنا للكتاب المصريين ( حنورة ١٩٧٩ ، ف ٩ ، ١٠ ، حنورة ، ١٩٨٠ ، ف ١١ ، ١٣ ) ٠

كذلك يميل الشعراء الى قطع علاقاتهم بالآخرين تماما أثناء العمل ولا يحس المبدع باستمرار طول الجلسة مادام منشغلا بالتنفيذ ، وقد يستمر ذلك حتى الصباح ٠

( ٦ ) الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ :

هنـاك خبرات نفسية خاصة يتعرض لها المبدع وهو يعمل ، وهى عبارة عن أنواع من المشاعر والانفعالات ، من قبيل ذلك :

( أ ) الاحساس بالمنح الكامل للذات أى ( كما يقرر عبد الصبور ) ان تهب نفسك للعمل ٠

( ب ) النمو النفسى ( الناتج عن امتلاك عالم جديد ) ٠

( جـ ) تطور الاستمتاع فى مراحل العمل المختلفة ، وهو حين يرتبط بأنواع مختلفة من الخصائص فانه يتحول الى أنواع متفاوتة من الاستمتاع فهو فى البداية استمتاع مشوب بالتوتر ، ثم فى النهاية استمتاع يغلفه الرضا ٠

( د ) حدوث نوع من التوازن مع التقدم فى العمل والسيطرة على عناصره بعد توتر بسبب عدم السيطرة فى البداية ( وتلتقى هذه النتيجة مع ما توصل اليه سويف من قبل ( سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٢ ) ٠

( هـ ) يشير الكتاب أيضا الى وجود أنواع من الاجهـــاد يتعرضون لها فى بداية العمل ، بسبب الجهد المبذول فى الاقتراب والاستكشاف أولا وفى النهاية بسبب الارهاق الناتج عن العمل لساعات طويلة ٠

( و ) يقرر الكتاب أيضا أن شعورا بعدم الرضا يحدث حين يفشل الكاتب فى التعبير بدقة عما يريده ، وهذا يعنى أن العمل الابداعى يتطلب جهدا مكثفا وحوارا متواصلا مع عناصر العمل ، وهو ليس جاهزا بتفاصيله وعناصره من البداية ( ويلتقى ذلك مع ما توصل اليه أرنهيم عند دراسته للابداع الفنى عند بيكاسو من حيث ان السلوك الابداعى هو سلوك بندولى ، يقتضى التقدم والتأخر فى حركة جدلية مع العمل بحيث يصير المبدع فى أفضل وضع يتيح له السيطرة والامتلاك الكامل لأفضل رؤية يعتقد أنها المدخل المناسب (Arnheim, 1962)

وقد توصل سويف الى نتيجة مشابهة حين درس مسودات الكتاب وهم يكتبون قصائدهم الشعرية فقد رأى أن هناك وثبات يعبر عنها فى شكل فقرات شعرية على قدر من التماسك ، ولكن هناك نوعا من الاقتراب والابتعاد من العمل بقصد ضبط معانيه وتهذيب مفرداته ( سويف المرجع السابق ) ٠

وكل هذه الخبرات تكشف عن نفسها أيضا ، ليس فحسب فيما يقرره الكتاب عن العملية أو حولها ، ولكنها تجد طريقها الى شكل العمل ومضمونه أيضا ، اذ يقرر الكتاب أنهم يعملون من داخل الشخصيات ، يعايشونها ويحاورونها وينطقون بلسانها • ولما كان العمل يكتب بالشعر فان الايقاع المتصل لديهم ينتقل بالتبعية ليعبر عن الشخصيات ، كما أن الشخصيات تفرض حالتها النفسية على المبدع بما يجعله يلجأ الى بحور تناسب الحالة النفسية للشخصية •

**( ٧ ) دور عناصر العمل فى دفع العمل الى الأمام :**

حين يبدأ المبدع فى الاقتراب من موضوعه ، فهو يكون قد كون فكرة عنه ، وتكون هذه الفكرة قد لبثت تشغله وقتا ما •

ويقرر صلاح عبد الصبور أن هناك فى حياته مجموعة من القيم الخاصة تشغله وتؤرقه وهى بمثابة جراحة الشخصية ، وهو يشير أيضا الى أن كل كاتب حين يحاول الاقتراب من أفكاره ، سنجد أن لديه ٣ أو ٤ جراحات أو قيم ، ومن جراح عبد الصبور وقيمه : العدالة والنفاق والطغيان والتضليل •

تلك القيم والجراح تحرك المبدع الى اختيار شكل المعالجة وموضوعها •• ويكاد يقترب من هذا المعنى فاروق جويدة عند حديثه عن سقوط الأندلس وعلاقة ذلك بظروف الحرب التى عشناها وما يمر به العالم الاسلامى الآن من تساقط بعض بلدانه ، وكذلك نلاحظ أن أحمد سويلم لديه أفكار مشابهة عن الاستبداد والحرية وهو يشترك فيه مع مهران وفتحى سعيد : وتتفق هذه النتيجة مع ما ورد فى عدد من الدراسات عن أهمية القيم بالنسبة للسلوك الابداعى ، فليس ثمة مبدع دون أن يتحرك فى نسق خاص من القيم ( حسين ، ١٩٨١ ص ٢٤٠ ) •

أما شوقى خميس فان قضايا الابداع هى ما يؤرقه ، وهى ما يعبر عن انتمائه المباشر لحركة الجماهير وقضاياها • أما قضايا محمد ابراهيم أبو سنة فهى فكرة القومية والحب •

هذه القيم والجراح الشخصية تلعب دورها فى بلورة أفكار الشاعر، وهى عبارة عن نوع من الجدل المتصاعد أو الحوار النامى يعبر عن صراع بين طرفين • ومن هنا تتولد فى ذهن الشاعر المعانى والايقاعات التى تأخذ شكل تحاور بين شخصيات ••

الفكرة اذن حين تأتى فهى تبحث لها عن تجسد حول قيمة أو أكثر تتبناها شخصية معينة ·

والشاعر حين يختار شخصية تاريخية فهو يضع عين عقله على خصائص تلك الشخصية ، كما أن خياله يلعب معها حتى يخضعها لمنطق الفكرة الأساسية ، وهنا ينتقل التأثير الى تلك الشخصية لكى تقود حركة الفعل بما تقدم من حوار ·

ويشير شوقي خميس الى أن الكلمات ( أى الأفكار التى تأخذ شكل الحوار ) هى التى تصنع الشخصية بعد دراسة وبحث ، وحينئذ تأتى الشخصيات شخصية وراء أخرى ·· من هنا يتكون نسيج القصة بشكله الجديد ( وقد تتكون هناك قصة أخرى عن نفس الموضوع ) ·

بعد ذلك يبدأ المسرح فى الظهور ، بكل مافيه من عناصر وما يتضمنه ذلك من وجود جمهور وأدوات مساعدة وأساليب تنفيذية ··· الخ ·

من مجمل كل ذلك الذى حاولنا أن تستخلصه من التحليل الكيفى لاعترافات المبدعين فانه من الممكن **استخلاص الحقائق التالية :**

١ ـ أن كتاب الشعر المسرحى المبدعين يبدأون أولا كشعراء قصيدة ·

٢ ـ معظمهم بدأ بالشعر العمودى قبل أن ينخرط فى الشعر الحديث ·

٣ ـ أن الشعر الحديث هو أنسب الأساليب وأكثرها قدرة على التعبير دراميا ومن ثم أقدر على استخدامه كقالب لكتابة المسرحية الشعرية ·

٤ ـ أنه من الأفضل كتابة المسرح شعرا بعد أن فقد المسرح النثرى أرضه وأصبح محتاجا لوسيلة جديدة يعبر بها عن نفسه جيدا ليكسب جمهوره ، وليجسد أفكاره ورموزه ·

٥ ـ كذلك فان الشعر المسرحى هو أنسب الأساليب لعرض قضايا الانسان المعاصر بما يتعرض له هذا الانسان من ضغوط نفسية تسبب الانفعال وتولد ايقاعا معينا للحياة ليس من السهل التعبير عنه بغير الشعر ·

٦ ـ الكاتب المسرحى يعمل من قلب المشاهد المسرحية ويتعامل مع أشخاص العمل المسرحى ، ومن هنا فانه يعبر عنهم باللغة التى يجيدها ،

لغة الشـعر ، أمـا ايقاعاته فهى موازية لايقاعات العمل بما يتضمنه من شخصيات وأحداث لكل منها ايقاعه المفضل ، والايقاعات المفضلة لدى الشاعر تنتقل بدورها لتكون هى الايقاعات المفضلة لديه فى التعبير عن الشخصيات ، وهو يختار من بينها ما يلون به حركة الفعل وسلوك الشخصية ٠

٧ ـ أن القيم الشخصية هى البؤرة التى تجذب الأفكار التى يرى الكاتب أنها يمكن أن تصلح للمعالجة المسرحية ، والمبدع يعيش مع تلك الأفكار الى أن تظهر شخصية رئيسية تصلح لتجسيدها ، ومع ظهور الشخصية الرئيسية والتحاور معها ( قبل بدء التنفيذ ) تبدأ الشخصية الأخرى فى الظهور ، ومن تفاعل تلك الشخصيات مع بعضها البعض يتكون نسيج العمل ٠

٨ ـ يلعب التداعى المحكوم دورا أساسـيا فى عمليـة الابداع فى المسرحية الشعرية ، حيث تأتى الى عقل المبدع وهو يعمل أفكار جديدة تستدعيها الأفكار التى تم اثباتها على الورق ، وهو يحكم ما اذا كان ذلك يصلح لأن يوضع فى السياق أم لا ، واذا ما كان يصلح فهو يبقى عليه ، والا فهو يلغيه ويستبعده ٠

٩ ـ هناك ما يمكن أن نطلق عليه ، كما يقول صلاح عبد الصبور ، سر الصنعة وهو ما ينبغى أن يقف عليه المبدعون لكى يجيدوا استخدام أدواتهم ، وسر الصنعة يتلخص فى الوقوف على طرائق الآخرين فى العمل ، وعدم علو نبرة الصـوت وعدم التزيد أو الفضـول والخضـوع للشكل والاقتراب من منطق الموضوع بأن تهب نفسك له ، وهو بالتالى سيهب نفسه لك ٠

هذه هى أهم الأفكار التى يمكن الخروج بها من تحليل مضمون اعترافات الكتاب ، وان كانت لا تغنى ، حقيقة ، عن الرجوع الى أفكار هؤلاء الكتاب المرفقة بهذه الدراسة ٠

## رابعا: تعليقات ختامية

قدمنا نتائج هذه الدراسة فى جزئين جزء خاص بتحليل المضمون الكمى وجزء عن تحليل المضمون الكيفى ، وحين نجمع النتائج معا فى نظرة واحدة فانه من الممكن الوقوف على الأبعاد التالية ٠

**أولا** : من الواضح أن العمل الفنى يحتاج لمرحلة زمنية معينة لكى

ينمو فيها قبل البدء في التنفيذ ، ثم يتقدم العمل خلال مراحل أساسية عند تنفيذه ، حيث تستجد عناصر جديدة وتتداعى معانى طريفة ، وتظهر شخصيات لم تكن ببال الكاتب وهو يعمل ، ويمكن حذف أجزاء ليس لها أهمية ، وحذفها يساعد على بلورة أفضل لما يقصده المبدع •

من هنا فان هذه النتيجة تلتقى مع نتيجة أخرى سبق لنا التوصل اليها تخص مراحل عملية الابداع وما يتعلق بها من خصائص ابداعية ، ومؤدى تلك النتيجة هو أن العمل الابداعى يمر فى مرحلتين رئيسيتين هما :

١ ـ مرحلة التجهيز والاعداد •

٢ ـ مرحلة التنفيذ والتوصيل •

أما المراحل الأربعة التى ذكرها كل من بوانكاريه ( 1952 ) ووالاس ( 1926 ) وباتريك ( 1962 ) ومريس شتاين ( 1974 ) فهى فى الواقع أحوال للمبدع ويمكن أن توجد فى أى مستوى من مستويات تنفيذ العمل الفنى •

**ثانيا** : فيما يتعلق بالشعر وضرورته كوعاء للتعبير الفنى مسرحيا فقد قدم الشعراء أفكارا لها أصالتها وهى أن المسرح وعاء جماعى يتصاعد فيه الفعل من خلال التفاعل وهو ما يؤدى الى حركة موقعة ذات ايقاع معين ، وهو ما لا يمكن التعبير عنه بشكل فعال الا من خلال الشعر • وهذه فى الواقع اضافة جديدة الى النتائج التى سبق التوصل اليها حول الابداع •

**ثالثا** : أما كيفية الأداء أو التنفيذ ، فقد وضعنا أيدينا أيضا على نتيجة لها أهميتها ، من حيث أن نوع الأداة التى يستخدمها المبدع تفرض عليه خصائص العملية الابداعية ، وأداة المبدع هى الشعر ، وبالتالى فان أفضل معالجة يمكن أن يقدمها سوف يقدمها من خلال هذه الأداة ، يضاف الى هذا أن انغماس المبدع فى جو العمل والاقتراب من عناصره يصهر أحاسيسه وأفكاره بحيث يجد أنه ـ بشكل تلقائى ـ يقدم ما لديه من ألفاظ وتراكيب لفظية وصور مفضلة وايقاعات ( أوزان شعرية ) يقدمها الى شخوصه لكى يعبروا عن أنفسهم ، فضلا عن أن هذه الشخصية أو تلك بما تحمله من خصائص تقترب هى الأخرى من نفس المبدع ، وتجذبه اليها • أى بايجاز هناك علاقة جدلية متبادلة بين المبدع وكل عنصر من عناصر العمل ، وهو الأمر الذى يجعلنا نذهب الى أن العملية الابداعية فى الشعر المسرحى ليست مجرد تفكير أو حالة انفعالية أو مجرد تذوق لفكرة أو ايقاع ، انه انصهار وغليان وتشكل وتنفيذ •

**رابعا :** وتقود هذه النتيجة الى نتيجة أخرى أمكن التوصل اليها • وهى أن كل مبدع يعتنق عددا من الأفكار والقيم ويجيد عددا من الايقاعات وهو ما يجعله يميل الى استثمار ما هو مفضل لديه والتعامل مع ما يجيده حتى لا ينشغل بأمور غير شاغل التنفيذ الابداعى •

**خامسا :** ترتبط بذلك نتيجة ثالثة أيضا ، وهى أن المبدع بعد أن يقترب من موضوعه وعناصره ، ويتفاعل معه بشكل مكثف يلاحظ أنه بدأ يسيطر على العمل • وسيطرة المبدع على العمل تتيح له أن ينظر اليه من على مسافات مختلفة فيدرك العلاقات النسبية بين كل عنصر من عناصره ، وهو الأمر الذى يجعله يبدأ فى تهذيب العمل ( أى تجميله ) •

وتلتقى هذه النتيجة مع ما تم التوصل اليه فى دراسات سابقة ( من حيث أن عملية المراجعة النهائية تتم بعد أن ينتهى العمل ) فضلا عن المراجعات الجزئية التى يقوم بها المبدع بعد كل مرحلة أو خطوة من خطوات التنفيذ •

**سادسا :** ولكن هذه النتيجة لها وجه آخر من حيث ان العمل الفنى يتم من خلال وثبات ، ويأتى الى التشكل من خلال منطق وسياق ، وعلى ذلك فان جزءا كبير من جماليات العمل تكون كامنة فى وحداته التلقائية بما يعبر عن نوع من التوازى بين القوالب المفضلة لدى المبدع ، وبين تلك القوالب التى تتشكل فيها وحدات العمل الفنى ، ومن هنا فان الجزء التعبيرى المهم من العمل يأتى من خلال السلوك التلقائى للمبدع ، وهو ما يتفق مع ما أشار اليه كثير من الباحثين من أمثال بيرلين وغيره من الباحثين ( قارن : )
(Berlyne, 1971, p. 235 ; 1974, p. 305 ; Bonner, 1961 p. 348).

وهو ما يلتقى أيضا مع فكرة الوثبات الشعرية التى تتم وفقا لايقاع محكوم بالحالة الوجدانية للمبدع ( سويف ١٩٧٠ ص ٢٧٦ ) •

ويلتقى ذلك أيضا مع ما توصلنا اليه من قبل من أن عملية الابداع تتم وفقا لأساس نفسى فعال ذى أضلاع أربعة لعل من أهمها الضلع الجمالى بما يتضمنه من سلوك تعبيرى ، وقوالب مفضلة وأساليب تشكيلية متبناة •

**سابعا :** يقودنا ذلك الى توضيح علاقة عملية الابداع بمفهوم الأساس النفسى الفعال ، وهل هو اتجاه أم اطار معرفى أم هو دافع أم هو شىء أكبر من ذلك وأشمل ؟ •

الأساس النفسى الفعال ليس اتجاها ، فالاتجاه يعرف عموما بأنه خاصة متعلمة توجه سلوكنا بشكل متسق ( ايجابيا أو سلبيا ) تجاه

أشخاص بعينهم أو أشياء أو مفاهيم خاصة · والاتجاهات ذات مكونات معرفية وعاطفية وسلوكية (Woleman, 1973, p. 34) ومن الواضح أن الأساس الفعال ليس خاصية توجه سلوكنا تجاه اناس أو مفاهيم أو احداث بعينهم فحسب انه أكبر من ذلك وأعمق · انه وعاء يضم الاتجاهات مع غيرها من أبعاد السلوك الانسانى فى حالة من الارتقاء والدينامية الفعالة ·

كما أنه ليس اطارا معرفيا فحسب ، فقد اتضح من خلال النتائج التى قدمناها أن المبدع وهو يتعامل مع عناصر عمله فان هناك حالة ابداعية تحكمه ، تلك الحالة لها عدة وجوه :

( أ ) وجه معرفى عقلى يتمثل فى القدرات والاستعدادات العقلية والعمليات المعرفية والمعلومات المتحصلة والخبرات المكتسبة ·

( ب ) وجه آخر هو الوجه الاجتماعى بما يتضمنه من قيم اجتماعية وتيسيرات اجتماعية ساهمت فى تشكيل خبرة المبدع ، وآخرين يطمح المبدع الى التعلق بهم والتفاعل معهم واكتسابهم الى صفه ·

( جـ) وجه آخر هو ما يعبر عن الحركة التعبيرية للمبدع بما فى ذلك ايقاعه الشخصى فى العمل وانعكاس ذلك على القوالب المفضلة والأشكال المتبناه ، وما يؤدى اليه ذلك من آثار تكشف عن نفسها فى طبيعة العمل الابداعى ذاته ·

( د ) وجه آخر هو الوجه الوجدانى بما يتضمنه ذلك الوجه من خصائص شخصية وخصال مستقرة وديناميات تحكم حركة الشخص قربا أو بعدا · انشراحا وانقباضا ، انسحابا أو اندماجا ··· الخ فى المواقف المختلفة وهذا الوجه أيضا يضم درجة الدافعية ومستوى بذل الطاقة والنشاط لدى المبدع ·

اذن فالأساس النفسى الفعال هو حالة من التهيؤ والاستعدادية preparedness تمتزج فيها كل خصائص السلوك ، بما يؤدى الى التفاعل بدرجة أو أخرى من الفاعلية مع موضوع السلوك ، وهو ذو مستويات متباينة من الفاعلية وهو ما يتوقف على توجه المبدع وانخراطه فى العمل ومواصلته للاتجاه سواء أثناء الاستعداد أو أثناء التنفيذ · وقد تبدى ذلك فيما قرره المبدعون الذين تعاملنا معهم فى الدراسة الحالية ·

وهو ما نجد له صدى فى مجالات أخرى غير مجال الابداع ، منها مجال التعلم والاضطرابات النفسية على سبيل المثال ، فكما أنه ليس يكفى

أن يكون الشخص مستحوذا على خصائص وصفات معينــة لكى يبــدع فى أى سلوك يسلكه فانه يشبه فى ذلك الشخص الذى لديه صفات معينة تصنفه فى فئة مرضية بعينها ومع ذلك فان هذا الشخص ليس يكفى أن يكون عصابيا(★) لكى يسلك فى كل موقف من مواقف حياته بشــكل عصابى؛حيث ان هناك عددا آخر من الأبعاد تحدد كيف يسلك هذا الشخص: منها ظروف الموقف الاجتماعى ودرجة اليقظة والتنبه لديه ، ومنها الحالة البيولوجية الخاصة به ومنها الايقاع الشخصى الذى يميزه ، ومنها الظروف الوجدانية الراهنة ومنها درجة استبصاره بعواقب سلوكه ٠

يتشــكل الموقف الســلوكى اذن من عدد من الأبعاد المختلفة ، بما يجعل كل شخص له نمط سلوكى مختلف فى ظل الظروف المختلفة ، وهو ما يجعل كل مبدع ، على الرغم من اشتراكهم جميعا فى الانصياع لمبادىء وأسس عامة لعملية الابداع ، ما يجعل كلا منهم له طقوسه الخاصة واعرافه النوعية ، بما يؤدى الى توفر حالة ابداعية مركبة على درجة أو أخرى من الفاعلية والتيسير حينما يقوم بتنفيذ عمل من أعماله الابداعية، وهو ما ينعكس بشكل أو بآخر على خصائص العمل الابداعى ذاته ٠

★ Neurotic.



# المراجـــع


- الحكيم ، ت .( ١٩٥٢ ) **فن الأدب** • مكتبة الأداب • القاهرة •

- السيد، عبد الحليم محمود ( ١٩٧١ ) **الابداع والشخصية** ،دار المعارف، القاهرة •

- الشيخ ، عبد السلام ( ١٩٧١ ) الايقاع الشخصى والايقاع فى الشعر المفضل ،ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة •

- الملا ، سلوى ( ١٩٧٢ ) **الابداع والتوتر النفسى** ،دار المعارف، القاهرة•

- باكثير ، على أحمد ( ١٩٦٤) **فن المسرحية** ، معهد الدراسات المصرية، القاهرة •

- حسين، محى الدين ( ١٩٨١ ) **القيم الخاصة لدى المبدعين** ، دار المعارف، القاهرة •

- حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨١ ) الدراسة النفسية للابداع الفنى، **مجلة الفصول** ، القاهرة ، ٢ ، ٣٦ - •

- ———— ( ١٩٨٠ ) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** ، دار المعارف ، القاهرة •

- ———— ( ١٩٧٩ ) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة •

- ———— ( ١٩٧٨ ) سيكولوجية الحوار : الحوار الداخلى ، **مجلة المعرفة** ، العدد ١٩٦ ، ص ٢٨ - •

- ———— ( ١٩٧٧ ) **الخلق الفنى** ، دار المعارف ، القاهرة •

- سارتر ج٠ب٠ ( ١٩٦٥ ) **الأدب الملتزم** • ترجمة جـورج طرابلسى ، دار الآداب ، بيروت •

- سليمان ، شاكر ( ١٩٨٠ ) العملية الابداعية فى القصة القصيرة ، ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة ٠

- سويف ، مصطفى ( ١٩٧٠ ) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف القاهرة ٠

- ـــــــــ ( ١٩٧٣ ) **العبقرية فى الفن** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ٠

- ـــــــــ ( ١٩٦٧ ) **التطرف كأسلوب للاستجابة** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة

- ـــــــــ ( ١٩٦٦ ) **مقدمة لعلم النفس الاجتماعى** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ٠

- عبد الصبور ، صلاح ( ١٩٦٩ ) **حياتى فى الشعر** ، دار العودة ، بيروت ٠

- فرج ، صفوت ( ١٩٧١ ) الأداء الابداعى لدى الفصاميين ، ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة ٠

- مندور ، محمد ( د٠ت ) **الأدب وفنونه** ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ٠

- Arasteh, A., and Arasteh, J. (1968) **Creativity in the life cycle** V : 2, E. G.

- Arnheim, R. (1962) **Picassos Guernica**, Faber and Faber, London.

- Barron, F. (1968a) Unconscious influences in the manking of fiction, (In Barron, F. 1968 b).

- Barron, F. (1968b) **Creativity and personal Freedom**, Von Nost rand New York.

- Bently, E. (1968 **The Theory of modern Stage**, Benguin Book, London.

- Berlyne, D.E. (1974) **Studies in the new Exprimental aesthetics**, Hemisphere publishing, Washington.

- ——————(1971) **Aesthetics And Psychobiology**, Appleton-century — Crafts, New York.

- Boincaré, H. (1952) Mathematical creation (In Ghiselin, 1952, p. 33).

— Bruner, J. Good now, J. and Austin, G. (1958) **A study of Thinking,** John. Wiley, London.

— Drwal, R 1973 (The Influence of psychological stess upon thinking, polish psych. Bul. 4, 2, 125-129.

— Cowley, M. ed. (1962) Writers at work, Mercury Books, London.

— Eisenmann, (1962) Creativity a warness and liking, **Jour. Cons. Clin. Psycholo,** 33, 2, 157.

— Ghiselin, B. ed (1952) The **Creative process,** Amentor Book, New York.

— Guilford, J. P. (1971) **The Nature of Humann Intelligence,** Mc Graw Hill, New York.

— Holsti, O. ; Loomba, J. and North, R. (1968) Content analysis, In : (Lindzy and Aronson, 1968, p. 596-).

— James, H. (1952) Preface to thes poils of poynton (In, Ghiselin, 1952, p. 147).

— Lindgrenn H. (1967) Brain stormings and the facilitation of creativity, **psycho. Rev.,** 16, 577-.

— Lindzy, G. and Aronson, E. (1968) **The Hand book of social psychology,** Sec. Ed. V. 2, Addison-Wesley, London.

— Mann, T. (1962) **The Genesis of A novl,** Secker and Warburg, London.

— Osborne, A. (1963) **Creative I magination,** scriber.

— Parnes, S. and Harding, H. ed. (1962) **Asource book of creative Thinking,** Scribners New York.

— Patrick, C. (1941) The relation of whole and parts in creative Thought, (In : parnes, and Harding, 1963).

— Pirandello, L. (1968) Spoken Action, In : (Bently, 1968).

— Soueif, M.I. and Farag. S. (1971) Creative thinking Altitudes in schizophrenics, Science de l'art, VIII, 1, 51.

— Stein, M. (1975) **Stimulating Creativity, part 2,** Academic press, New York.

— ———— **Stimulating Creativity, part** 1, Academic Press, New York.

Wager, W. (Fd.) (1967) **The play wrights speak,** Delta, Book, New York.

- Wallas, G. (1926), **The Art of Thought,** Har Court Brace, New York.

- Woleman, B.C., ed. (1973) **Dictionary of Behavioural Science.** Van Nostrand, New York.

## • القسم الثانى

---

# عملية الابداع فى الشعر المسرحى

# لقاءات مع الشعراء



## ● لقـــاء

# مع الشاعر/صلاح عبد الصبور

س : لعل من المناسب أن نبدأ حديثنا بوقفة قصيرة مع بداية الشعر عندك وذكرياتك حول هذا الموضوع ·

ج : بداية الشعر ·· فى طفولتنا تتوزع وتتنوع اهتماماتنا فى المدارس الابتدائية نحس فجأة اننا نملك نوعا من القدرة ·· هذا الاحساس ينتج من اننا نقرأ فى كتاب القراءة والمطالعة أو النصوص نجد أننا أقدر من غيرنا من التلاميذ على فهم واســتظهار ما فى هذا الكتاب · ولا أعتقد أنه يوجد شاعر فى شبابه يكون محروما من الذاكرة خاصة الذاكرة القولية · ان احساسه بقوة ذاكرته وقدرته على الحفظ يدفعه الى المحاكاة · والفنان عموما يولد فى الفن ، بمعنى انه لا يولد فى الطبيعة ، محاكيا للطبيعة ، محاكيا لما سبق أن راه واطلع عليه من خلال تقليد هذه النصوص الأدبية التى يقرأها يحس انه يمتلك شيئا ما يختلف به عن غيره من البشر مثل الكلام أو نظم الكلام ثم بعد ذلك كنظامين او محاكين ومقلدين لما أعجبنا به من نماذج ثم تكتشف مدى قدرتنا ، والانسان ينمو ولا يحس بنفسه وهو ينمو ولكن يحس بنفسه وهو يتقدم خطوة بعد أخرى · وبعد سنة أو سنتين يذكر ماكتبه ويمزقه لانه يجد انه قد نما عن هذا الحد الذى كان قد بدأ به تجربته الشعرية أو حياته الشعرية وفى تصورى أن البدايات عادة ، أو بدايتى الشعرية كانت فى سن مبكرة واننى لم استطع التحكم فى أدواتى الشعرية ، ولا أقول فى عالمى ، ولكن فى أدواتى الشعرية مثل العروض أو الموسيقى أو سلامة اللغة ، الا فى سن السادسة عشرة أو حولها ·

س : هذا من حيث البداية · وبالنسبة لقضية الشعر العمودى ، بصفتك دافعت عن الاتجاه الحديث فى الشعر ، لماذا اتجهت الى هذا اللون ولماذا كان هذا اختيارك ؟

ج : أعتقد ان هذا الشكل لا ينقض الشكل الآخر · ولم أتصور عندما بدأنا

هذه الحركة انها كانت ستثير كل هذه الضجة التى قادها الاتجاه السلفى. لقد كانت تجربة وفوجئت بما أثرت من زوابع لأننا لم نكن نفطن الى أن الاحساس السلفى لدينا قوى جدا ، وذلك نتيجة أن اللغة العربية من أقدم اللغات الحية ، وشعرها هو تراثها الوحيد تقريبا . لماذا أخذت أنا هذا الشكل ؟ ربما لانني وجدت نفسى أقدر فى التصرف أو التعبير بحرية عما أريد أن أحسه . أو ما أحاول أن استبطنه أو استمثله من نوازع واحساسات . ربما أيضا وجدته أقدر بشكل خاص على احتواء ما أريد أن أصل اليه من الاكتمال المعمارى للقصيدة ، هذا الاكتمال المعمارى كان من شواغله الأولى . اذا صح انه نوع من الاضافة ، لانني حين أنظر فى شعر كثير من زملائنا أنصار الشعر الحديث أجد أن فطنة معظمهم لهذا الشكل المعمارى أو المعمارية فى القصيدة ربما كانت غير مكتملة .

شاكر السياب مثلا وهو شاعر كبير يتميز بالرؤية الحادة والطازجة وبالاحساس أيضا ولكنه يعيبه اختلال المعمار .. وأنا كنت منذ بواكير الكتابة حريصا على اكتمال هذا الشكل المعمارى ، وكنت أرى ان الشكل الجديد يحقق لى هذا الاكتمال المعمارى ، بالاضافة الى انه ليس فيه تزيد ولا فضول ، يضاف الى هذا ان المعمار فى القصيدة مهم .

س : من المعروف ان الدراما فى القصيدة الحديثة ذات أهمية بارزة ، هل كانت الدراما سببا فى انتشار الشكل الجديد ؟

ج : الدراما جزء مما سبق أن أشرت اليه من الاكتمال المعمارى . لان معنى الدراما فى الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهى الى حل ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة فى نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهى الى جوهرها أو خلاصتها أو الى تركيز المعنى الشعرى فى نهاية القصيدة وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية . وهى تختلف عن البناء فى القصيدة التقليدية التى هى عبارة عن تسلسل بيت بعد بيت .

أما القصيدة الحديثة فهى هذا البناء المتسق الذى اذا دخلته انفصلت عن عالمك ، ودخلت الى عالم آخر ، ثم طفت فى أرجاء هذا البناء وتلمست أماكنه المختلفة ، وجنباته ، أو لنقل غرفه ، بنوع من الترتيب المحكم الذى قد يكون عفويا ، ولكنه يكون محكما ثم تخرج من القصيدة ، وتبقى لك ذكرى أنك عشت زمنا ما فيها منعزلا عن

العالم متنقلا الى هذا البناء الجديد الذى أقامه الشاعر • كان هذا هو تصورى للقصيدة ، وهو ما نحس به من قراءتنا للشعر الجيد القديم، لأننا نحس أننا انتقلنا الى هذا العالم الجديد الذى خلقته لنا القصيدة• تبقى لنا ذكرى هذه السياحة داخل هذه القصيدة بذاتها والدراما فيما أتصور فى الشعر أو فى القصيدة الغنائية لها هذا المعنى • هى خلق بناء وفى داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد • الشعر يتسم بما تسميه الحركة الشعرية من داخله • والصرخة الرومانتيكية الغنائية ، حين يقول الشاعر أنا حزين ، تختلف عن الصرخة الدرامية عندما يقول الشاعر : مثلا طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح ، ، ومعــذرة للاستشهاد ببعض شعرى ، هنا حركة ••• وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح ، وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف » • الحركة هنا هى حركة درامية أو عندما تتعدد الأصوات فى داخل القصيدة الواحدة تحس أيضا بهذا النبض الدرامى وربما كان هذا النبض مقدمة لكتابة الدراما بشكلها المسرحى لانها تقف عندئذ على خشبة المسرح ويتناوب أداءها جملة أشخاص وتحتاج الى مزيد من الدقة والاتقان •

س : فى رسم الشخصيات ، وما الى آخره • ولكن يبقى هناك دائما هذا العنصر الدرامى الذى أحسه أو قد يحسه بعض النقاد فى داخل شعرى الغنــائى ان بداية هــذا الاحســاس الدرامى هى ما تشغلنى فى القصيدة •

ج : واذن القصيدة ليست مجرد رصف أو وصف خارجى ، ويكون الشعر قد دخــل كعنصر مكمل • يوجد حــدث بدأ يدخل ، أو بمعنى آخر بدأ يتكون سياق له اتجاه وحركة •

ج : لا شك •• هذا هو الشعر الذى أطمح فى كتابته ، وهناك درجات من الاتقان • الصور تكون منبثقة تقريبا من وادى واحد من الصور• أيضا اللغة لها مستوى اتقانى بحيث تكون لغة متسقة ، وقبل اتساق الصور أيضا اتساق اللغة ، واتساق الموسيقى والقصيدة الموفقة عبارة عن جملة طبقات من التوفيق والتعبير عن هذا قد يحتاج الى يقظة وتأمل ويحتاج الى علم ربما لم يتح لى حتى الآن ولكن الانسان يمسه ويحاول •

س : هل تستطيع أن تقول ان المهارة لها دور متميز فى الابداع ؟

ج : فى رأيى أن كل شاعر موهوب ماهر ، لان الأداة هى اللغة والأداة هى أشيع الأشياء •• انما المهارة هى حسن استخدام الأداة • وكل شاعر كبير لديه مهارة كبيرة

س : الجهد الذى يبذل فى معايشة القصيدة ، ليس مجرد جهد التداعى — ألا يوجد نوع من التخطيط الماهر ؟

ج : التداعى محكوم بقوانين ومحكوم بقدرة الشخص نفسه ، وحين نأتى الى الكتاب المدققين فماذا نلاحظ لدى هؤلاء الكتاب ؟ لا شـك أن التداعيات تختلف من واحد الى آخر · ان الشاعر يحاول أن يعمل عملية مطابقة بينه وبين شخصيته · · يتصور تداعيات شخصية أخرى · ففى تداعيات جيمس جويس ( يولسيس ) يوجد ثلاثة أشخاص رئيسيون · وكل واحد منهم يمثل نموذجا نفسيا مختلفا ، وكذلك فتداعى كل منهم مختلف فى الأجزاء المختلفة وكذا غير أن الشاعر المثقف شعريا ، نجد فى حواسه يقظة ، وقدرته على اكتساب الخبرات مشحوذة ، وتداعياته تكون مختلفة عن تداعيات شخص آخر مسطح · وحين نتحدث عن التداعى فى الشعر يجب أن نعلم انه ليس محكوما بقوانين التـداعى المعروفة ولكنه محكوم بشخصية المبـدع ، بالبناء الذهنى والعقلى لهذا الشخص ·

س : اذن العملية ليست عملية ذرات يحدث بينها نوع من التجميع ·

ج : المعرفة الانسانية عبارة عن خبرات متراكمة ، والشاعر حين يستمد معانيه ولغته فانما يستمدها من خبرته ككائن فى مجتمع · ومعرفته تتكون من شذرات مختلفة من الحياة · ومن الخواطر التى تستيقظ فجأة ثم تذهب كلها أو بعضها ، وهذا الأساس النفسى — ان جاز استخدام هذا التعبير فى الموقف الحالى ، كبير ومتداخل وممتد ، ولكن فى لحظة الابداع يعاد ترتيبه ، ليس كله ، ولكن بعض أجزاء منه ·

ما هو المصدر الذى تأتى منه ؟ هل كانت موجودة ؟ نعم ولكن كانت غير واضحة ، القصيدة تخرج دائما من نفس الشاعر كاملة ، ليست كاملة تماما ، ولكنها كاملة كمالا بدائيا ، كمالا خاما · وتكون بدائية فى صورها ، وهذا ما يمنحها الاحساس ··· الخ · خارجة من النفس التى لم يكن يتصور الانسان انها بداخلها بهذا الشكل · لكنهـا تخلق الصورة فجأة كأنها هبـوط ، وحين أقول مثلا فى قصيدة لى :

حزنى ثقيل فادح هذا المساء

حزنى غريب الأبوين

أراه فجأة يستيقظ مكتمل الخلقة موفور البدن

كأنه استيقظ من بين الركام · بعد سبات فى الدهور

وكل الأفكار التي تأتي للانسان تستيقظ من تحت الركام بعد سبات في الدهور ثم تستيقظ فجأة لأن هناك نيرانا حركتها وحينئذ تتبلور وتخرج بصورها النفسية وبلغتها أيضا ويمكن أن نسمي هذا بالتــداعي لأن القصيدة تتــداعى من بيت الى بيت ، وكلمــة Association معناها عندي أن شيئا يستدعي شيئا آخر فيرتبط به أو أن شيئا يدعو شيئا فيستجيب اليه ويرتبط به ، ولكنني أضيف أيضا أن تداعياتنا ليست على نمط واحد على الاطلاق ولا حتى متقاربة الأنمــاط ولا أستطيع القول ان هناك أنماطا نموذجية من التداعيات لأن الأنماط النموذجية يصنعها القصصيون للشخصية القصصية ليس موجودا في القصيدة ٠

س : فكرة التداعيات هذه محتاجة لأن نحوم حولها من زاوية أخرى ٠ ان أي قصيدة لك عبارة عن مجموعة من المقاطع ــ فهل تكون هــذه المقاطع منظمة في تفكيرك سلفا قبل بدء الكتابة أم انها تنتظم لحظة الابداع ؟

ج : لا ٠٠ ليست منتظمة أو منتظمة مسبقا ، ولكنها تأتي مع بعضها فجأة ثم الواحد يحس أنه لابد أن يقف هنا ، لانه قال ما ينبغي أن يقوله ٠ انتهى من كل ما يحب قوله ، ولم الأول على الآخر ، كما كان ( اليونانيون من قبل يسمونه النقد بالحلقة الدائرية ٠ فالقصيدة قد تفلت ، كأن يكون دخل من باب وخرج من باب آخر ٠٠ هذا هو ما أقوله دائما ٠٠٠ حتى حين أقرأ قصيدة لبعض الزملاء ٠٠ أقول لماذا لم يقف هنا ٠ القصيدة قفلت ( أغلقت ) وكان لابد له من أن يقف ، ولا يمكن البحث بعد ذلك عن احساس مفقود لأن القصيدة اكتملت ، انتهت ، ويكفي هذا ، وينبغي أن يضع الانسان القلم وأنا أقول دائما ان الانسان ، أو الشاعر الموفق ، هو الذي يعرف أن يقف ٠

س : هذا بالنسبة للقصائد أو للقصيدة ككل ، وبالنسبة للمقاطع ؟

ج : نعم كل قصيدة عبارة عن جملة مقاطع وكل مقطع حركة ، أو حركات أو أحاسيس يحس الشاعر ان الحركة خلصت ، تمت واذا كان الشاعر يريد أن يشتغل مرة أخرى في القصيدة فينبغي عليه أن يشتغل داخل الحركة نفسها يحاول أن يعمق الحركة ٠ انه لا يضيف شيئا وحين يضع الانسان فصله ( شوله ) بين حركة وأخرى فهو يعني انه انتقل الى حركة جديدة وهذا أيضا يكون عبارة عن احساس بتكوين القصيدة كجملة مشاهد ، مثلما هو الحال مثلا في قصيدة

من قصائد مجموعة أحلام الفارس القديم ، قصيدة اسمها أغنية من فيينا وهى عبارة عن ٣ مشاهد ، مشهد فى غرفة ومشهد على السلم ومشهد فى الشارع • وقد جاءت هكذا • وحين جاءت بهذا الشكل ارتحت لها ولم أعد فيها النظر والا لكنت فرقتها لان القصيدة تكون مفككة • أنا لا أستطيع قراءة القصيدة ( المبهوقة ) ويمكن أن أستمع الى قصيدة فيها صور جميلة ولكننى أحس أنه ينقصها شيء ما تتطلب أن ( تتلم ) تتطلب تشذيبا • وأتساءل هل يا ترى الشاعر محتاج مرة أخرى لأن يعيد تدريب نفسه لكي يعرف ان القصيدة ليست سداحا مداحا • وحين تكون الصور متناثرة ليست من وادى واحد ، مثلا صورة من التراث الجاهلى وصورة عصرية ـ جدا وصورة صحراوية وصورة ريفية وصورة ثلجية ••• الصور لابد أن تكون قريبة من بعضها ، وهذا دليل على أن الشاعر فى عملية الابداع يكون عنده مرادفات ، ويستطيع فى لحظة الابداع أن يعيد ترتيب نفسه • ينظم نفسه تلقائيا وهو ماشى • وحاسة التنظيم هذه تنمو عند الشاعر من خلال ذاكرته • ونحن كشعراء ، مفروض كفنانين بوجه عام ، أن تكون لدينا القدرة على أن نذاكر مذاكرة خاصة ، أنا مثلا قد أقرأ قصيدة أو عملا فنيا أو أسمع موسيقى وأستمتع ولكن ذهنى يكون مشتغلا بشيء مهم جدا : التركيب • وحين نقول مثلا النجار له اهتمام خاص غير اهتمامى أنا ، حين يرى الكرسى • ان رؤيته للكرسى تكون غير رؤيتى ، فهو ينظر الى الكسوة واللون والمسمار •• وسر الصنعة عموما •• ونحن مفروض فينا أيضا كشعراء أن نقف عند سر الصنعة ولابد أن ندرب أنفسنا عليه مبكرا •• وسر الصنعة الجمالية هو المقدرة على الامساك بعدد من الخصائص فى العمل الفنى وهذا السر يمكن تلقينه وهذا ما يجعلهم الآن فى بلاد العالم المتقدمة يعملون ما يسمى بالاتيليه حين يقوم شاعر أو كاتب مسرحى مثلا بجمع الناس من حوله ليعطهم سر الصنعة •

والنقاد الكبار أيضا حين يتحدث أحدهم عن عمل فنى ، يتواضع ويحاول أن يقربه للقارىء ، فانه يضع يديه على ما يمكن لنا أن نطلق عليه اسم سر الصنعة • والكتابات التى كتبت عن مسرح شكسبير محاولة ادراك سر الصنعة عند هذا الشاعر والمحاولات الخاصة بتذوق الأعمال الموسيقية هى أيضا محاولة لادراك سر الصنعة •

والشاعر الجيد يوهب ، أيضا ، الى جانب قدرته على كتابة الشعر ، يوهب القدرة على ادراك سر الصنعة لدى الآخرين •

س : هل من أجل امكانية التجاوز ؟

ج : بالطبع من أجل التجاوز ، وتكون لديه ملكة مستكنة فى مستوياتها العليـا تسعى الى ادراك سر الصنعة · أنا أقرأ المتنبى وأفهمه · وأكتب عنه كتابا ، ولكن أصعب شيء أن أكتب عن المتنبى كيف كان يكتب شعره ، أقصد الكتابة عن سر الصنعة لدى المتنبى كيف كان يعمل كـ Old Master وكيف ان The New Master تتكون لديه القدرة على الاستقبال ·· ونفس الأمر فى النحت وصناعة السجاد مثلا حين نحاول فى التمثـال أو فى السـجادة أن نبحث عن سر الصنعة ، وهـذا يساعدنا ككتاب · المقصـود هو أن تكون لدينا القدرة أو ندرب أنفسنا على أن تكون لدينا القدرة على أن نلم بطرائق الآخرين فى العمل ، هذا هو ما أقصـده بسر الصنعة وهذه هى أهميته ·

س : نسألك الآن عن سر الصنعة عندك : وأنت تعمل ، ما هى الجوانب التى ترى ضرورة توفرها لكى تخرج القصيدة ، سواء كانت جوانب نفسية أو غيرها ؟

ج : **أولا :** أن ترتاد القصيدة عالما خاصا ، عالما شخصيا ، وتكون غير مسبوقة لا لى ولا لغيرى · هذا هو العنصر الأساسى الذى أحرص عليه ·

**ثانيا :** ألا يرتفع صوتى كثيرا ، والنبرة الخطابية أتلافاها جدا · بمعنى أن يكون الشعر كما قال الشاعر القديم ·· الشعر لمح تكفى اشارته · لا أحب الزيادة أو الفضول ·· ألتزم بالتداعى المحكوم ، حتى التـداعى حين يأخـذنى لابد أن أستوقفه لانه من الضرورى للتداعى أن يكون محكوما بشيء خاص مثلا عندى قصائد قائمة أساسا على التداعى ·· مثل القصة · لى قصيدة « حديث فى مقهى » — فى مجموعة شعرية اسمها تأملات فى زمن جريح وقصيدة اجمال القضية فى الابحار فى الذاكرة ·· عبارة عن مونولوج يخاطب انسانا آخر أحرص على أن يكون التداعى محكوما بمنطق الشخصية يجب أن ينمو من التلقائية البدائية الى التلقائية المدربة · التلقائية نفسها لا تصنع شعرا ولكن يجب أن تكون مدربا على التلقائية ، وهذا ما عرفه ويفعله الفنانون المختلفون فى مختلف الفنون ·

لابد أن يكون هناك لون وحين يستوقفنا مثـلا تصميم هندسى

ندهش لان هذا الفنان المهندس صمم ببراعة مثل هذه الكاتدرائية فيها تفاصيل لها قيمة فنية ، يوجد قدر من التلقائية ، نعم ، ولكنها تلقائية مدربة · كيف يبنى فى الهواء ، كيف أقام فى هذه المساحة الشاسعة بناء ضخما له هذه الخصائص الدقيقة ، كيف يتصور هذا البناء وهو قائم ·· أما الشغل فى التفاصيل فهذا شىء آخر وهو ما وقفنا عليه من سر الصنعة ·

س ـ ما هى العوامل الخارجية التى تساعدك على العمل ؟

ج : لا شىء الا الوحدة المطلقة والافاقة من مشاغل الحياة ومن أى عارض · أنا لا ألجأ الى التخدير أو الكحول ·· بل اننى أشرب قهوة للتنبيه ولمزيد من الافاقة ــ وقد أقرأ قليلا فى كتاب لا يتصل بالفن ربما فى التاريخ أو فى الفلسفة أو أى موضوع انسانى آخر لأجتاز المسافة بين الحياة العادية وموقف التنفيذ او العمل · احس وانا فى مرحلة القراءة اننى اقوم بلون من الأعراف ، لاجتياز المسافة بين العالم الخارجى وعالمى الداخلى · ثم ادخل على الكتابة ·· واذا بدأت الكتابة استغرق فيها تماما ، بعد حوالى ١٠ ــ ١٥ دقيقة · أستغرق تماما الى درجة انه لا يكون لدى احساس بالعالم الخارجى ·· ليس تماما ولكن الجزء الأكبر يكون موجها للعمل · ولا ستنطاق نفسى ، ومحاولة لخراج ما بداخلها الى ان تنتهى القصيدة وهى عادة ما تنتهى فى جلسة واحدة مهما طالت ·

س : هل تستمر فيها ساعة مثلا أو ساعتين ؟

ج : وربما أكثر ٥ أو ٦ ساعات ، وفى ثانى يوم أعيد النظر فيها ، وقد أكتبها مرة أخرى ، وعلى حينئذ أن أستعيد حالتها لاكتبها بالشكل المرغوب فيه وأقوم بنوع من التشذيب والضبط ··· الخ ·

س : يقال أن كولوريدج كتب قصيدة كوبلاى خان بعد ان رآها منقوشة فى أحد أحلامه ، فما رأيك فى مثل هذا النوع من الابداع ؟ ·

ج : أحيانا ونحن بين النوم واليقظة تأتينا خواطر وأفكار كثيرة وطريفة ويمكن ان نفيد منها ، ولكن ليس كل ما يأتينا من خواطر أو أفكار بهذا الشكل نحاول أن نثبته ، وليس كل خاطر يخلق قصيدة · ولا أستبعد أن يكون كولوريدج قد فعل هذا أو شيئا آخر ، لأن كل شاعر أو كل فنان له طريقته وله مفاتيحه · وقد قرأت منذ فترة أن

أحمد رامي كان حين يكتب الشعر يبكي،وما يروى عن أن شوقي كان يكتب الشعر وهو سرحان ، وكان من الممكن أن ينظم القصيدة في ذاكرته ثم يكتبها أو يخرجها مرة أخرى من ذاكرته أما بالنسبة لي فانه لابد لي من الورقة والقلم وأنا أعمل .

س : نتقدم الآن نحو المسرح : الى نقلتك الى المسرح ، هل كان المسرح قد بدأ معك منذ البداية أم حدثت نقلة من شعر القصيدة الى شعر المسرحية ؟

ج : كتبت بعض الحواريات في البداية في الخمسينيات . ولم تكن مسرحا . وأريد أن أقول شيئا يجب أن يوضع في الاعتبار ، أنا حتى سن ١٨ سنة أو ٢٠ سنة لم أكن قد رأيت المسرح الا مرة واحدة في بلدنا ، حيث كان قد جاء يوسف وهبي وفرقته أو بعض الفرق الاقليمية ولم يكن هذا مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة . وحين أتيت الى القاهرة في أواخر الأربعينيات بدأت أتردد على مسرح الفرقة القومية ، ولكننا أساسا كنا قراء مسرح . قرأنا شوقي كشعر وليس كمسرح . وتوفيق الحكيم كفكر وليس كمسرح ، ثم شكسبير كوسيلة لاتقان الانجليزية ، ولكن لم نر المسرح لانه لم يكن ظاهرة أساسية في بلدنا والآن يرى الناس المسرح في التليفزيون وهذا أيضا ليس مسرحا لأنه تشويه . عموما نحن أبناء الريف لم يكن لدينا في أواخر الأربعينيات مسرح . واذا ما وجد أحدنا في نفسه المقدرة الأدبية فانه يرغب في أن يكون شاعرا وليس قصاصا مثلا ، لأن هذا هو مجال قدرتنا الأدبية بحكم ان الشعر كان هو الجنس الأدبي الشائع . ثم بدأنا ندرك وجود عالم الرواية وأنا مثلا من بداية حياتي قرأت للمنفلوطي وجبران خليل جبران ثم بعد ذلك قرأت الروايات ولكن طموحنا كان هو الشعر وقد فوجئنا بوجود شكل أدبي هو المسرح ، وقد أحببناه عموما بدأت بكتابة الحواريات ، وأنا في الجامعة ، وغضضت النظر عنها ثم كتبت بعض القصص القصيرة حوالي سنة ١٩٥١/٥٠ ثم انصرفت عن هذا كله الى الشعر ، ولكن حلم المسرح كان يراودني . والانسان مشغول دائما بأن للحقيقة أكثر من وجه ومشغول أيضا بنسبية الأشياء ، وأنا قليل الادانة للناس بشكل ما على المستوى الأخلاقي . ودائما أقول أن ندين كل شيء معناه أن نخسر كل شيء وهذا جزء من العملية المسرحية لان كل شخص له وجهة نظر وله موقف . وصراع الشخصيات ليس عارضا ولكنه جوهري في الانسان . قد تكون نزعة الشعر

العربى نزعة أحادية صارمة لا تسمح بتنوع الشخصيات ، ولكن المسرح فيه كل ذلك . لقد كنت أتوق الى كتابه المسرح للتعبير على الوجوه المختلفة للحقيقة داخل الانسان .. ولكن دائما ما توجد لدينا بدايات مؤجلة بدأت فى شيء عن المتنبى فى بلاط سيف الدولة. ولكنى لاحظت انى غير قادر على خلق متنبى ثم بدأت مسرحية عن حرب الجزائر ، أيامها الأستاذ الشرقاوى كتب جميلة ولكن ما بدأته لم يكن عن جميلة ، كنت أريد أن أبعد عن النمط الشائع ، كنت أريد أن أخلق نمطا هاملتيا وقد أسمعت بعض مقاطع منها لبعض الأصدقاء والزملاء وكان من بين من سمعوها الأستاذ محمد فريد أبو حديد وكان من رواد المسرح الشعرى ، وكان ذلك حوالى سنة ١٩٥٥ ، وحاولت أيضا كتابة بداية عن الزير سالم ، وليس عن المهلهل بن أبى ربيعة ، بل عن الزير سالم الشخصية الأسطورية فى حرب البسوس فوجدت أننى اقتربت من شكسبير فى يوليوس قيصر مرة أخرى ، حيث ظهر كليب الطاغية وجساس بن مرة ، ظهر تأثرا مثل بروتس . وبعد ذلك مرت سنوات طويلة الى أن وجدت فكرة مأساة الحلاج ، فراودنى الحلم مرة أخرى . ووجدت أنها تفتح لى آفاقا جديدة وليس لمجرد كتابة مسرح لاضافته لرصيد المسرح الشعرى العربى. بل كنت أهدف من كتابة المسرح الى التعبير عن أشياء أحسها فى عالمنا المعاصر. ونحسها جميعا، وهذا هو مادفعنى لكتابة الشعر أيضا . وهذا هو أيضا ما فتح لى سكة المسرح أساسا ، فأنا لا أريد أن أكتب مسرحا من أجل اثبات المقدرة فقط ، مثلما يقال عن مسرح شكسبير : هذه تراجيديات وهذه كوميديات وهذه قصائد ... الخ . معذرة لهذا الاستطراد ، فشكسبير شاعر عظيم جدا ، ولكنى أقول أردت إن أكتب المسرح للتعبير عما أحسه وليس لمجرد اضافة جنس فنى لانتاجى : أريد أن أتحدث عن عصر أعيشه وليس عن مجرد أفكار . لا أريد أن يكون لى تراث مسرحى له حجم أو اتجاه معين .. وأنا فى الحلاج مثلا وجدت نفسى كشاعر مسرحى، ولست كاتب مسرح حريصا على مجرد أن يكتب مسرحا ، أى مسرح .. انما هو المسرح الذى أتحدث فيه عن مواجدى الشخصية ، أتحدث عنها بشكل مسرحى . لانه الشكل الأكثر ملاءمة لاستيعابها ، وجدت فرصة لأن أطرح مشاكل المثقف العصرى المصرى أو العربى بالحلاج . وضياعه ما بين السلطة والقوة والاحساس بالظلم...الخ والاحساس الدينى . ان جملة هذه الأمور والكلمة والسيف كانت هى القضية الأساسية عندى . الرغبة والفعل .. هذه الثنائيات

الجديدة كانت هي قضاياى ومشكلاتي ومواجدى التى أردت أن أعبر عنها في المسرح ·

أما ثنائيات توفيق الحكيم فقد كانت الصراع بين الزمن والحب مثلا مثلما نجد في أهل الكهف أو الصراع بين المادة والعقل مثلما في شهر زاد · هذه كلها أصبحت ثنائيات منتهية · الصراع الأساسى بين من يملكون القوة ومن يملكون الكلمة ·

س : هل وجدت ان المسرح ، وليست القصيدة ، أنسب للتعبير عن ذلك كله ؟

ج : ليست أنسب ، بل أكثر تعبيرا عن العالم ، حتى لو عددت في القصيدة المقاطع وعددت الأصوات ، وعندى قصائد بهذا الشكل ، أصوات كثيرة ، في أصوات حوارية ·· الحوار شائع عندى ، ولكن يظل أيضا المدى محدودا · ان كل فن له نسيجه ، ونسيج القصيدة سيظل محدودا مهما نوعناه · كذلك المسرح نسيجه له حدوده ، فيه أشياء لم أستطع أن أقولها في القصيدة ونفس الانسان مليئة بالشخصيات : القاضى الفاسد مثلا ، هو أحد الشخصيات التى كانت في داخلي وأنا بشر في داخلي أسئلة · أعيد بناء هذه الشخصية كالقاضى · تريد أن تظهر القاضى الذى يرى وجود فرق بين الغدالة والقانون · وهو كقاضى مهمته تنفيذ القانون ، ليس له دخل بالعدالة ·· يقول ( أنا الدولة ) أنا أثبت التهمة ليس مهمتى تحقيق التهمة ·· ان لديه ميزانا يزن به مواقف معينة ازاء افتراضات معينة · هذا موقف عن العدالة والقانون · والقاضى عندى مهمته العدالة وليس القانون · ولكى يظهر هذا مطلوب أن يأخذ أشكالا حية · مطلوب أن يبعث في شكل فن · وفى المسرح يمكن أن تبعث هذه الأشياء من خلال أزمة خاصة مثل أزمة القصيدة ، انني لا أكتب مسرحا لكى أقلد أحدا أو لأكون صاحب مسرح وحسب. ومثلما أكتب قصيدة علاجا لأزمة خاصة أو لحل مشكلة قائمة ، أيضا فان كتابتى للمسرحية هي لحل مشكلة أو لعلاجها كذلك ·

س : نقترب قليلا من أحد الأعمال المسرحية · مثلا عن الحلاج وهى أول مسرحية لك ، نلاحظ ان هذه المسرحية تبدأ بمجموعة أصوات ثم يدخل الحلاج ويحمل وجهة نظر معينة · ما سر اختيارك أو تفضيلك لهذه البداية ؟

ج : أنني أوفق بين شيئين : بين أنفسنا وبين الفن ، ومادمت بدأت مسرحا أكون انتقلت من شخصى الى موضوعى ، اننا أمام كون يجب أن نعيد ترتيبه ، وهذا الكون فيه جزء منى · لذا فهو شخصى أيضا · مثلا فى ليلى والمجنون بطل المسرحية فيه جزء منى ولكنه مختلف عنى تماما · ولكن الباعث يعنى الشاغل الرئيسى عنده هو الحرية والعدل وهما من أهم الشواغل الرئيسية عندى وهما تشكلان وجهة نظر خاصة لى ، ومطلوب بلورتها وفهمها وعرضها ، فى « الأميرة تنتظر » نجد شخصية الأميرة المنتظرة المهجورة التى خانها المغتصب وفيها شخصية أخرى جانبية جدا ، وهى شخصية الوافد الذى يعيد تحقيق العدالة فى المسرحية بقتل المغتصب الذى أسميته فرندل ، وهذا نوع من العودة للتراث ( المهرج ) وممكن أن يكون هو التاريخ أو الفنان أو الشاعر أو كلمة التاريخ ·· أشياء كثيرة جدا ، ربما أنا أقرب الى هذه الشخصية الجانبية · انها شخصية تعمل عملها فى انطاق الشخصيات الأخرى · اذن كأننا نعيد تكوين عالم من خلال رؤية ذاتية تتحول الى رؤية موضوعية واسعة · وبعد ذلك تأتى أدواتها من الشخصيات والحبكة والحكاية ·· الخ · فى العمل المسرحى يوجد تأهب واستعداد ويوجد بناء ، والمسرحية بناء أكبر من معمار القصيدة ·

س : نأخذ جزءا من المنظر الأول فى الحلاج ··· هل هذه البداية كانت هى أول بداية للمسرحية فعلا حين كتبت لأول مرة ؟

ج : نعم ·

س : لماذا أخذت هذه النماذج البشرية لتبدأ بها مسرحيتك ؟

ج : انها مجرد نماذج اجتماعية لكل منها تعبير عن وجهة نظر معينة مجرد كورس ، والمسرحية مكتوبة على أساس من التبسيط واستخدام الكورس · وقد كان هذا فى ذهنى · أقول ان الانسان أسير لأفكار معينة وكان هناك تفكير مسبق فى المسرحية ، والمسرحية عمل يأخذ تفكيرا طويلا ربما بسنة أو سنتين ، ثم تكتب فى شهر مثلا · والحلاج كتبت فى شهر ·· ولكنه كان شهرا من التفرغ والوحدة ، كنت أخرج لأعود اليها مرة أخرى · أريد أن أبدأ من حيث وقفت ·

وفتـرة التكوين تتطلب أمورا معينـة ، وقد كان تأثرى هنا عما تصورته عن تكوين الشخصيات فى المسرح الاغريقى · فقد كنت أقرأ الاغريق لأتعلم منهم حيث لم أستفد مسرحيا لا من شوقى ولا من

الحكيم · ذهبت مباشرة للمنابع ، للاغريق ، وهي منابع تعلم منها الجميع · وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم كانا يتعلمان من هذه المنابع مثلنا ·

مسألة أخرى كانت في ذهني ، وهي أن الحكاية معروفة وبسيطة، لماذا لا تبدأ بالتساؤل لماذا قتل الحلاج ومن الذى قتله ؟ من يرد على الغوغاء ؟ السلطة ؟ أم من ؟ ثم أقول ، العصر كله مدان · والحكمة التي وراء العمل هي : يجب أن يكون ـ ومن هنا العصر كله ـ مدانا ، وكانت أهمية المشهد الأول ، اثارة للقضية فان تقول لى : شخص قتل : ليس جديدا ، أو تقول : شخص معلق أو مصلوب ، ليس جديدا : السؤال هو من فعل ذلك ؟ لان الحكاية بسيطة وساذجة وسهلة ، وهي ليست مسرحا وانما كان المطلوب هو التفتيش عن الجريمة متى بدأت ومن الذى ارتكبها ؟ كان لها شكل خاص ، هذا الشكل كان في ذهنى كيف نسج من الداخل ؟ هذه هي القضية ·

س : وأنت تعمل : كيف تنسج تلك الخيوط كلها معا لتخرج لنا هذا النسيج المتماسك ؟

ج : صعب الاجابة على هذا السؤال : لأن الأمور تتغير وأنا أعمل بين لحظة وأخرى والشخصية تتغير ، تكبر ، ليس في الحلاج فقط ، بل في المسرحيات الأخرى · مثلا في مسرحية الأميرة تنتظر ، وهي مسرح من داخل المسرح · الأميرة لا تتذكر وكنت أريد منها حين تتذكر أن يعاد تكوين المسرح من جديد ولكن كيف تتذكر الأميرة ؟ مشكلة · وأعتقد انها مشكلة نمت أثناء الكتابة وأنا أكتب يحدث أحيانا أن أكتب شيئا معينا ، ويزاحم شيء آخر ليعاد النظر فيهما · مشكلة أثبتها ثم أفكر فيها لمدة يومين أو ثلاثة الى أن أجد لها حلا · وفي مسرحية بعد أن يموت الملك النهاية حيرتني · قررت التعبير عن هذه الحيرة في المسرحية · وأنا ماض لأكتبها قررت التعبير عن هذه الحيرة بأن أكتب الثلاث النهايات المحتملة فقررت أن أضع ٣ نهايات للمسرحية وهي :

١ ـ المواجهة ·

٢ ـ التسويف والانتظار ·

٣ ـ غض النظر والانسحاب ·

وبذلك وجدت ان الحلول الثلاثة وضعت بداياتها ، ولكل حل

ابتداء يخلق نفسه • مثلا حل من الحلول : يبدأ يقودني الى النزول للعالم السفلي مثل أورفيوس وجلبجميش ، ومثل كل النزول الى العالم السفلي •

هذه الحلول تنبع من داخل الانسان ، ومن تلمس الانسان للطريق، لان الانسان مرتبط بقراءته وثقافته وفكره ، وتزداد ثراء وغنى ، وكلما تزايد التنوع في مخزن الذاكرة • وهو موجود ولكنك تجده نفسك ، وقد تكون أغنى مني نفسا ، تجد انك تدخل عالما آخر ، انما أنا وجدت نفسي هناك وبدأ يتحقق شيء ! كيف تحقق هذا الشيء حلا كان أو فكرة أو تطورا ؟!

س : هل تخلق نفسها بمقتضيات الموقف ؟

ج : نعم •• تدير الحل في ذهنك ، في صمتك ، في هدوئك الى أن يفضي بك الى طريق ، وتبدأ ، وربما بعد قليل ، كما يحدث أحيانا ، تجده مغلقا ، فاعتبر أن المسألة نوع من الوهم ، ولانه من الممكن أن يفضي هذا الحل الى لا شيء ، ولا يفضي الى شيء آخر كنت تريده أن تصل اليه فتمزق هذا الجزء • فكرت في حلول أخرى أثناء العمل ولكنني وفقت الى فكرة الحل الذي أرضاني فاستمررت فيه •

س : هل هذا يحدث بالنسبة للشعر ككل ، القصيدة والمسرحية أيضا ، أم في تقديرك ان لكل منهما سياقه المختلف عن الآخر ؟

ج : لا •• ان كل سياق مختلف عن السياق الآخر •

س : هل السياق في المسرحية يمكن أن يستعاد وأنت مستمر في الكتابة ؟

ج : نعم •

س : نقترب قليلا من المضمون ، توجد لديك مواضع معينة فيها دراما حادة مثل الموضع الموجود في صفحة ١٦ ( الحلاج ) القتل بالكلمات والاحياء بالكلمات • هل ترى ان هذه تيمة متكررة عندك ؟ وهل يجهز المشهد لكي يحتوي على هذه الفكرة ؟ أم انه يأتي من خلال النسيج ونمو السياق ؟

ج : لا •• أريد أن أقول ان كل كاتب يملك بالضرورة بضع أفكار أساسية ورئيسية ومتكررة — انه في حالة خصام اجتماعي مع بعض القيم الاجتماعية السائدة التي تكون بمثابة جراحه الشخصية ، بمعنى إنه يعيش فيها ولها •• مثلا الانسان العادي لا يفزعه افتقاد العدالة

ولكن العدالة بالنسبة للكاتب ليست بمثابة قيمة فقط ، انها تجسيد وهو يدرك ان ما يصيب العدالة يصيبه شخصيا ، وجراح أى كاتب معدودة مابين ٣ و٤ جراحات ، ولو فهم الكاتب نفسه سوف يجدها لا تزيد عن ذلك ، وكل ما يؤديه بعد ذلك ، كل ما يفعله ، انما هو تنويعات على هذه الجراحات الشخصية الرئيسية بالنسبة لى فان هناك أشياء تصيبنى فى المقام الأول ، لانها تصيبنى بشكل حاد جدا ، وتصبح جزءا من جراحي الشخصية : التضليل مثلا واستعمال الكلمات فى غير معانيها ، كل ما نسميه الكذب الروحى شيء مؤسف ومثير للألم ٠ وبعد ذلك نجد القهر كل ما يأتى ويندرج تحت الخداع الروحى ٠

وفى عصر كهذا العصر هناك كمية رهيبة من الخداع الروحي بتأثير المستخدمات والتقدم التكنولوجي جزء كبير منها انصب على هذا الخداع الروحى وفيه استغلال سيىء وبشع وخطير ، للعلم عموما ، والعلوم الانسانية خصوصا اللاشعور الجمعي والوجدان الجمعى ٠ وعقل الجماعة ٠ وهناك كتب وأساليب خصصت لذلك مثل الشائعة وتصنيفها ٠ ويسمى البعض ذلك علوم انسانية ٠٠ اعلام دعاية ، توجيه ، ارشاد ، أيا كان الاسم الذى يطلق على ذلك ، الا انه فى النهاية يندرج تحت ما أسميه الخداع الروحي الموجه الى تشويه الانسان وسلبه وعيه المستقل ٠

الكلمة قد تقتل فعلا ، لان من يصدر الحكم يلقى كلمة فعلا ٠ من يدين ويجرم يلقى كلمة ٠ الدولة الحديثة حين تحاكم فانها تحاكم باسم الشعب على حين ان الشعب قد لا يكون صاحب مصلحة ٠ لقد حدث نوع من تجسيد الزيف ٠

ان الشعب أصبح هو الحكومة أو السلطة أو الدولة أو الجماهير أو الناس نوع من الغموض ٠ وحين أفصل فيه القول فانه قد يحتاج الى كتاب كامل يدور كله حول هذا المعنى المؤلم ٠ وفيه عدة تنويعات أخرى من قبيل الحرية والعدالة ٠ الأقانيم الأولى ضائعة ٠

س : هل أنت باثباتك هذه القضية أو المقولة المتعلقة بالقتل بالكلمات والاحياء بالكلمات ، تحاول أن تحمى نفسك أو تبقى على هذه القيم التى تتبناها وتؤمن بها ؟

ج : ربما ٠٠ أنا لست صاحب مسرح شخصى فى ( بعد أن يموت الملك ) تجد ان الفصل الأول عبارة عن دراسة فى الطغيان والتأله ٠ كيف

يحدث في القرن العشرين أن يوجد طاغية يزعم لنفسه سلطانا أو وجودا فوق النبي ، وليس الها فحسب ؟ شيء مضحك ؟ لقد كتبتها مضحكة ولكنها مؤلمة في نفس الوقت ٠

في مسافر ليل ٠ كيف ان الانسان الصغير يدخل في سلسلة من المقارنة ويواجه نوعا من التحولات يتحول من شيء الى شيء ٠٠ الى شيء الى الاسكندر المقدوني ٠ لكي يبدو على الانسان الصغير كل هذه أمور تستفز الكاتب ٠ أقول انني لا أحمل رسالة ولكني أقول شهادتي أنا ازاء هذه الأمور ، أقول شهادتي بالكلمة وهي مليئة بالاستنكار ولكنها عموما شهادة بالكلمة وعمر الانسانية ليس عمرنا فقط ٠ وقد يأتي انسان يفتش في ورقه ، بعد هذه الحضارة — بعد مئات السنين — يجد كلمة قيلت ، فيتملكه بعض الاحترام لهذا الجيل ولمحافظته على استمرارية الكلمة ٠ ونحن نعيش على الكلمة محاكمة سقراط التي كتبها تلاميذه ، حتى الآن — انما هي كلمة ٠

س : هل يمكن للشعر أن يكون أفضل من النثر في التعبير عن هذه الجراح الشخصية لدى المبدع ؟

ج : لا شك لان اللحظات لحظات مكثفة لا يستطيعها النثر ٠ واذا استطاعها فبعناء شديد ، وتقتضي الارتفاع الى الشعر ٠ لاننا نبكي ونصرخ أو نضحك أو كل ذلك ٠ واذا عثرنا على خط معين له صعود معين سنجد انه كله شعر ، والمسرح يلتقط اللحظات الصاعدة ولكن التفاصيل تترك دائما ٠ الشعر هو الذي يأتي باللحظات الساخنة الصاعدة ، والولد حين يصرخ نجد بعد قليل ان صراخه صار أسرع ايقاعا ٠ اثنتان من النسوة تتعاركان بعد قليل ستجد ان ( الردح ) أخذ ايقاعا ٠ الانفعال يسبب الايقاع وهذا هو الشعر ٠ هذا الايقاع قد يكون واضحا مثل ايقاع الضربات المتلاحقة وقد يكون متفاوتا ولكنه كله ايقاع ، قد يكون صاخبا أو هادئا ولكنه هو الايقاع ٠

س : بالنسبة للايقاع هذا وفكرة القتل بالكلمات ، تواجهها وجهة نظر أخرى ، توجد أصوات متعارضة ومشهد السجن في مسرحية الحلاج : توجد أصوات وضجة ثم ندخل على الصراع بين الحلاج والحارس ٠٠ والهدف بالطبع واضح حين يوجد نمو درامي يتمثل في العلاقة بين هؤلاء الناس السجناء والحلاج ثم دخول الحارس ، بداية هادئة ثم تصاعد الى القسوة والصراع الموقع ٠٠٠ الخ ٠ هل تتذكر كيف أتت فكرة هذا المشهد لك ؟ ثم كيف كتبت وملابسات

كتابة المشهد ؟ وهل كان هـذا المشهد جاهزا قبـل كتابته أم نما وتشكل أثناء الكتابة ؟

ج : لقد كانت فكرته موجودة من قبل ، ولكن أثناء الكتابة ، أعيد ترتيبه وتميزت شخصية السجين ٠

س : شخصية السجين متكررة عندك ـ وهى شخصيةموجودة فى ليلى والمجنون أيضا ٠ هل كنت متأثرا بظروف الاعتقالات التى كانت تتم فى مصر خلال الستينيات ؟

ج : نعم ٠ لان السجن كان سمة من سمات عصرنا ـ وقد كتبتها خلال الستينيات ، وكانت هنـاك مجموعة ضـخمة من المثقفين يدخلون السجن ويخرجون ليدخلوه مرة أخرى ٠ أنا لم أدخل السجن ولكننا كنا نسمع ونعلم بأخبار السجناء وما يدور داخل السجون ٠

س : اذن كان هناك صدى اجتماعى يجد طريقه الى العمل الفنى ؟

ج : بالطبـع ٠

س : هذا يقودنا الى قضية الالتزام ما وجهة نظرك فيها ؟

ج : أنا لا أحب كلمة الالتزام ، وأفضل الاحساس بالمسئولية ٠ وذلك بسبب سوء الاستخدام الذى تعرضت له كلمة الالتزام ٠ إستخدمها أصحاب جميع الاتجاهات ليعبر كل منهم عن شيء مختلف ٠ النبوءات كلها فيها بحالة لا يستطيع استيعابها يهرب منها بالاغماء أو فقد الذاكرة والاغماء هنا له هذا المعنى ، فقد عادت له ذكرى كان يحاول نسيانها وقد رجعت له فى وضع جديد وهو مع ليلى ٠

س : هل كان هذا مخططا له قبل الكتابة أى قبل جلسة الكتابة ، أم انه قد ورد أثناء الكتابة بنفس هذا التسلسل ونفس هذا الحجم ؟

ج : صعب تذكره ٠

س : لنحاول أن نقترب منه ٠

ج : لحظات الكتابة هى لحظات الخلق الحقيقى ٠ كل شيء يتشكل أثناء الكتابة وهو شيء غامض ٠ الكتابة هى لحظة البناء ، انها لحظة الاستكشاف ٠٠ لحظة تحقيق ٠ ولكى نصف هذا الموقف فماذا نقول ؟ انها لحظة ثرية جدا جدا ولو لم تكن ثرية فلن يتم شيء له قيمـــة ٠

وأتصــور ان الانســـان يكون مجاوزا ذاته فى تلك اللحظة واستكشافه لأشياء كثيرة جدا يميل على تخلصه من القصور الذاتى • انه يكون فى حالة انتظار وترقب ، وهو حين يهب نفسه فانما توهب له أشياء ، وهو ما يمكن تسميته بالاشراق •• ولكن ما هــو هذا الاشراق ؟ انه هذا النوع من الاقتراب من الحقيقة والاندماج فيها • ان الفنان يجد نفسه وسط عناصر كثيرة متنوعة وفيها كمية من الفوضى ، والفنان يشهد فيها نوعا من النظام من خلال الخط المتصل يجــد نفسه يمضى نحو هدفه • وهناك أيضـــا نوع من الاختيار والتفضيل خلال عملية التشكيل للأفكار التى تنهال على الكاتب وهو يعمل خلال جلسة الكتابة •

ولو اســتخدمنا مصطلحات الصـــوفية ، فقد نقتـرب من واقع التجربة هل هو حال أو مقــام ؟ ان الحال موهبــة وهو غامض ، والصوفية يقولون ان المقامات مكاسب والأحوال مواهب •• ونحن مثلا نصل الى أن نصــل الى مقام الصالحين ولكن تصـــل الى حال الوجــد ، فقد يأتى لك وأنت تمشى فى الطــريق دون مجاهدة أو تعب •

التزام •• والنبى صلى الله عليه وسلم حين كان يقول لحسان ابن ثابت قل ومعك الروح القدس ، ومنع شعر الجاهلية تتصور هذا منه على أنه التـــزام • عمر بن الخطاب أيضـــا كان ملتزما • أفلاطون يبيح الشعر الذى يلهم الشجاعة ويخرج الباقى ، هذا أيضا التزام • سارتر أيضا حين عمل مع المقاومه هذا التزام الواقعية •• الاشتراكية •• التزام • اننى أخاف من استخدام هذه الكلمه لانها حملت بظلال كثيفة شأنها شأن كلمة الاعلام والمعنى الفعلى لكلمة الاعلام هو الكذب أو الدعاية • أيضا الالتزام فى واقع الأمر أصبح هو الالزام • وأنا أفضل كلمة الاحساس بالمسئولية • الاحساس بالقيم ، ليس القيم الكبيرة • الحق والخير والجمال والحرية مثلا النظام كقيمة • هذا الغوص فى الفن يخلق نظاما • الشكل هذه السدمية تقود الى الأناقة •• توجد ٥٠٠ قيمة أو أكثر لا دخل لها بالفضائل وان كانت هى فى جوهرها فضائل ، طبعا فيها فضائل القيمة لها جوهر معين وأنا لست تجريديا بل أنا زمنى • توجد أشياء ليست خارج الزمن ، ولكنها مستمرة عبر الزمن • هذا يستفز أى ضمير أو أى وعى • اذا قلنا ان فيه حاجة اسمها وعى أو فهم أو ادراك أو احساس قيمى أو خلقى فانها بهذا المعنى تأخــذ ثباتها من ناحيــة كونها قيما •

س : هل يمكن على ذلك أن نعتبر ان الشاعر مواطن لا زمني ؟

ج : هو زمني بمعنى ممتد ، ولا زمني بمعنى انه غير مرتبط بزمن معين من حيث ما يؤمن به من قيم ، مثلما يحدث حين تستهوينا أصوات من ألف سنة لان قضاياها هي نفس قضايانا ، انه لا زمني في معركة زمنية · حين أقرأ المعرى ، وعصره مختلف عن عصرى ، فاني أراه يقف على القمة اللا زمنية وينظر ويرى ولكنه يرى الصورة المجردة من خلال لا زمنية الصورة فيدرك بشاعتها أو جمالها ·

س : ربما يسوقنا ذلك الى سؤال له أهميته :

ما هو تصورك للفرق بين رؤيا الشاعر عموما والشاعر المسرحي خصوصا ورؤيا الفيلسوف ؟

ج : لا شيء ولكن لكل منهما أدواته : الفيلسوف تجريدى والشاعر تصويرى ·

س : هل يمكن أن تقول ان الفيلسوف موضوعى والشاعر ذاتي ؟

ج : الفيلسوف ذاتي أيضا ـ ولكنه يعمل بأدوات أخرى ويستخرج القضايا ويحتاج لكمية وان تكن محدودة من الحدس · ولكن الشاعر محتاج لكمية أكبر من الحدس مما يحتاجه الفيلسوف ، انه اختلاف في الأدوات ، وليس اختلافا في اللغة · اختلاف في الجزء الذى يهبه كل منهما من نفسه·الشاعر يهب الجزء الحدسي من نفسه، الجزء الاستبطاني ، أما الفيلسوف فقد يستخدم جزءا آخر · ربما التركيب العقلى لكى تكون القضية سليمة أو يحيط بأكبر قدر من الحقائق · ان مدخله مختلف ولكن الهدف واحد · واذا افترضنا ان الفلاسفة هم الذين عندهم حس اجتماعى ، هيجل عنده احساس بالمسئولية حتى الميتافيزيقى لديه احساس بالمسئولية ، احساس ضخم · هيجل عنده احساس بالمسئولية وكانط ونيتشه ··· كلهم عندهم هذا الاحساس · لا أتحدث عن الاغريق لانهم جميعا كان لديهم احساس بالمسئولية ، وكلهم ساهموا في سياسة عصرهم · الفيلسوف والحاكم والنبى محمد صلى الله عليه وسلم مما يعملون في قيادة البشر · قيادة افكار البشر الشخصية التى تضىء ··· بروميثيوس حين سرق النار وغيره من الشخصيات كلها شخصيات بروميثيوسية ، كلها شخصيات لديها احساس بالمسئولية ·

الفيلسوف هنا ذاتي أيضا لأنه يتعاطف مع قضايا مجتمعه والشاعر أيضا ، والفرق ان المدخل هو المختلف ولكن الهدف واحد ·

س : نقترب قليلا من التكنيك فى المسرح والتزامك به · هل ترى أن المسرح هو أفضل تكنيك يعبر عن وجهة نظرك ؟

ج : نعم حتى الآن - وقد يتغير هذا الرأى ·· ان عندى أفكارا ، وليس عندى انشغال بالتكنيك ·

س : وأنت تكتب المسرحية ، هل تضع فى اعتبارك أنها سوف تمثل وهل ترسم لكل شخصية دورا معينا ومحددا يؤدى خدمة لبناء المسرحية ؟ وهل توجد صعوبة فى التعبير بالشعر عن أفكار هذه الشخصيات ذات الأدوار المختلفة ؟

ج : لا ·· لان هذا شيء عادي وبمجرد أن أمسك بالقلم أكتب بالفصحى · وأنا لا أستطيع كتابة خطاب بالعامية مثلا ان لغتى عند الكتابة ليست هى العامية بل الفصحى · وكذلك الفصحى الشعرية أيسر بالنسبة لى عند التعبير عن جراحاتى · ان أداتى هى الشعر · وفى الكتابة يوجد نوع من التأهب والصياغة تكون واردة أيضا · أى ان السياق كله يكون شعرا وهو فى نفس الوقت يكون أيسر وطبيعيا ·

س : وحجم الفقرات هل يوجد فيها نوع من التحكم لتوجيهها وجهة معينة نأخذ مثلا جزءا من ليلى والمجنون :

- قدر ملعون
- انى أنهار
- أتخلخل كالجبل
- ليلى
- النـور
- أمى ··· ( يغمى عليه )

هنا نلاحظ نوعا من التداعى يربط ما بين ليلى وذكريات البطل عن أمه ·· هل هذا التسلسل كان موجها لخدمة هدف معين كنوع من التحكم المخطط له ؟

ج : هذا المشهد كله استرجاع أو استدعاء والاغماء هنا مبرر ، وهو ليس اغماء كاغماء قيس وليلى ، ولكنه اغماء مبرر ونحن نعلم ان الانسان حين يواجه

س : هناك مجموعة من المفاتيح تساعد على فهم حالة الاشراق· تيمات أساسية عند الشاعر أو مجموعة قيم أساسية أو قراءات معينة ·· تجتمع

وتتراكم بما يؤدى الى التقدم نحو الاكتمال ٠٠ وحين تتلاقى مع هدف الشاعر نراه مدفوعا الى التقدم ٠ وأنت الآن متقدم وعناصر العمل تكاد تكون هي المنبهات أو المثيرات التى تساعدك على أن تمسك بالخيوط فى يدك ٠ فهل حين تصل الى هذه الخيوط تلاحظ ان الأمور أصبحت أيسر وفى أى مرحلة يكون ذلك ، هل فى بداية المسرحية أم فى منتصفها أم فى آخرها ؟

ج : نعم ٠٠ يحدث غالبا ذلك فى منتصف المسرحية ، حيث أعيش مع الناس ( أبطال المسرحية ) أجلس بينهم وأتفرج عليهم ، قد يخطر ببالهم شيء ، فأزدهم عنه لانه لا يساعد على التقدم وقد يأتى خاطر . فأكبحه وأمحوه ، وشخصيته تريد أن تخرج عن كادرها أقول لها الزمي ، أنا أريدك هكذا ٠ يحدث سمو واثبات وقد أسترسل فى مونولوج ، أعتبر انه مونولوج طيب وقد يطول فأنظر فى مدى ملاءمته للسياق ٠ وقد فكرت فى أن أكتب قصيدة مستقلة للسجين فى الحلاج وأصنعها فى نهاية المسرحية ٠ وهذا ما أفعله باسترشادك مثلا فى دكتور زيفاجو ، فقد وضع فى آخر الرواية ١٠ ــ ١٥ قصيدة نسبها لزيفاجو وكانت زيادة لم تجد لها موضعا فى البناء الروائى٠ وقد وجدت نفس الأمر حدث لى مع السجين الثانى ( فى الحلاج ) وأحيانا تأتيك الجرأة فتصنع أشياء تشعر انها زيادة ولكنها تكون جميلة لها مغزاها وهذا ما دعانى للابقاء على هذا المونولوج ٠ من ذلك أيضا قصيدة ( سعيد ) فى ليلى والمجنون حيث قال له أحد زملائه قل لنا قصيدة انك تشعر انها قصيدة مستقلة ويمكن فصلها عن المسرحية ولكنها هنا لها تبرير درامى بعموما يمكن القول ان الكاتب هو الذى يقول للشخصية حتى تكف عن مناجياتها ومتى تسترسل وهذا كله بالطبع يكون فى الجزء الأوسط من العمل ٠ ليس فى البداية حيث الاستكشاف وليس فى النهاية حيث الرغبة فى الاغلاق ٠٠

س : هل أتصور انه يوجد بعد جمالى بحكم عملية التوضيب ; وهل يكون واردا فى تفكيرك ؟

ج : نعم ٠٠ انه خضوع للفورم الذى نرثه ٠ لاننا لدينا موروث فى أى فن ومن أهم عناصر هذا الموروث الفورم ، خبرة انسانية طويلة ونحن فى الفن نستفيد منها بشكل كبير ٠

س : نعلم ان المسرح رقعة زمنية ومكانية فهل تضع فى اعتبارك ذلك ؟

ج : وأنا أكتب المسرحية وأضع لمساتها الأخيرة أشهد أمامى الجمهور وأرى

الناس وأحكم · صحيح أكون فى حالة اندماج واستغراق ومعايشة لكنى أستطيع أن أرى المسرح فى عيان العقل وعيان النفس ويوجد نوع من تلمس حركة المسرحية فى علاقتها بسياق العرض كله ·

س : بالنسبة للرموز الشعرية هل تتحرك معك من قصيدة الى قصيدة ومن مسرحية الى أخرى · يوجد مثلا رمز مثل رمز السجين وقد ورد فى أكثر من مسرحية · هل له أساس ثابت عندك ؟

ج : نعم ، السجن هو رمز للبرزخ ، نوع من البرزخ الذى يخلصه من الدنيا ويوصله الى الاستشهاد · السجن لا هو حرية الدنيا ولا انعتاق ما بعد الموت ، وأنا وظفته أيضا كمكان أو بيئة مكانية لكى يلتقى فيه الحلاج مع السجناء وقد كان فى ذهنى أن أجعله يحاكم نفسه ، يعرض آراءه ، ويعرض شخصيته على عابرى السبيل المختلفين · أردت أن أعقد له امتحانا يكلمونه بوجهات نظر مختلفة عن وجهة نظره وكل شهيد فى أى قضية هو بالضرورة أحادى النظرة لا يرى الا قضيته وهو يمضى فى عرض وجهة نظره على آخرين ان تأثير « الحلاج » فى واحد من السجينين جعله يلازمه · أصبح كالفأر بجانبه ، والثانى هرب بفعل تأثيره عليه والسجن أيضا نوع من المحاكمة التمهيدية للمحاكمة الأخيرة وهو نقيض للحرية أيضا ·

س : هذه الفكرة مرتبطة أيضا بالحزن والظلم والخوف وهو ( تيمات ) موجودة فى كثير من أعمالك مثل الحلاج والناس فى بلادى وليلى والمجنون والابحار فى الذاكرة مثلا فى قصيدة ( شذرات من حكاية متكررة وحزينة ) من الواضح انها تنتقل معك من مرحلة الى مرحلة فى أشكال مختلفة فهل يا ترى تعمدت أن تثبتها فى تلك الأعمال ·

ج : انها شاغلى الأساسى ، وأنا لا أعتبر نفسى شاعرا وصافا ولا شاعرا للطبيعة - ان الطبيعة عندى تأخذ صورا انسانية والطبيعة هى انعكاس على الانسان أنا لست شاعرا وصافا ولست شاعرا متغزلا أنا فى الأساس عندى أشياء تشغلنى ، منذ فهمى للدنيا وهذه هى شواغلى ·

س : وفكرة الأم أيضا موجودة فى الحلاج وليلى والمجنـــون والناس فى بلادى ، ألا تلاحظ تكرارها ؟

ج : نعـم ·

س : ماذا تقصـــــد بها ؟ أو بمعنى آخـــر هل لها ايحـاء معين يوظف لهدف ما ؟

ج : انها صور مختلفة للأم بما تعنيه للانسان ، وهي ترمز عنـدى الى الأمن النفسي والمحاور الأساسية تفترض وتستدعي الامن ٠

س : ننتقل نقلة أخـرى ، نقترب بها من فهم بعض جـوانب العملية الابداعية كيف يمكن التوفيق عند رسم خيوط الحدث والشخصيات؟ أمامك الآن مجموعة شخصيات وجدت معا : كيف تعمل معها ؟ أو كيف تديرها بواسطة الشعر ، والشعر له قيوده وصعوباته ؟

ج : أقول انه خضوع للفورم أولا : وأنا لا أكتب الا شعرا ، كما ذكرت للتعبير عن شواغلي ٠ وحين أكتب المقال النثرى أجدني مقيدا بنوع معين من التناول ٠ والقصيدة أسهل عندى من المقال النثرى فى التعبير عما أريده ٠

س : فى لحظات الاندماج أشعر ، من خلال معايشة أعمالك انك تكون مكثفا جدا فيما تعبر به من أشعار ٠ هل فى لحظة الاندماج تجد ان الواقع الفنى أسرع من أن تلاحقه ؟

ج : ربمــــا ٠

س : فى مشهد من ليلى والمجنون مثلا نقرأ :

ــ ليــلى

ــ نم ٠٠ نم

نلاحظ هنا تكثيفا شديدا

هل كنت تقصد بهذه النقلة التحرر من القتامة التى يتميز به هذا المشهد ؟

ج : حين يتأزم الموقف أدخل شيئا خفيفا لترييح الأعصاب ، وأنا أريد أن أقول ان هذه كلها مكتسبات من مشاهدة أعمال الكبار ٠ وقد يكون فهمنا لأعمال الكبار هو الخطأ ٠ فمثلا عند شكسبير تأزم الموقف يغير أو يأتى بمشهد فيه بعض الضحك أو فانتازيا ٠ انه بمثابة فك للمشهد لاعادة تركيبه وحتى لا يوجد قصور ذاتى أو استمرار لا يضيف جديدا الى العمل ٠

س : ننتقل الآن الى نقطة أخرى متعلقة بعلاقتك بالشاعر اليوت ، ما هى حدود تأثرك به سواء فى الشعر أو فى النقد أو المسرح ؟

ج : بالنسبة لى ولغيرى يوجد مناخ ثقافى نتنفسه واليوت مناخ طبعا . وقد قرأته جيدا ، واعتقد ان كل واحد أتيح له أن يقرأ ٣ أو ٤ من

الكتاب الكبار لابد أن يكون قد قرأ اليوت من بين من قرأ • واليوت ناقد كبير أيضا ولا أعتقد انه يمكن اغفال اليوت ، لانه شيء هام فى النقد • وهو مسرحى كذلك ، لكنى غير معجب بمسرح اليوت ، ومسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » أهم شيء بالنسبة لى فى مسرحية وهى أحب مسرحيات اليوت الى نفسى • ويوجد تشابه بين بعض أفكارها وبعض الأفكار فى مأساة الحلاج ، وهذا التشابه راجع الى شيء هام جدا وهو انه يوجد استشهاد فى كلتا المسرحيتين وان هناك رجلا يمضي الى قدره • ولكن اليوت عنده أمور ليست عندى • وأنا أيضا عندى أشياء ليست عنده • فمسرحيته أكثر تلخيصا وتجريدا ، أما أنا فمرحلة وسط بين التجريد والتشخيص • ومشكلته فيها الجو المسيحي ومشكلتى فيها الطابع الاسلامى • لكن أيضا البناء مختلف • أنا حاولت فى مشهد السجن ومشهد المحاكم وغيرهما أن أقدم مشاهد شخصية • أما هو عنده فتمثل هذه المشاهد مجردة تماما • وفي رأى بعض النقاد ان المجرمين أنفسهم أجزاء من توماس بيكيت وانهم ليسوا مجرمين كأشخاص لكل منهم هويته المستقلة •

ومسرحيات الاستشهاد جميعها تقدم نمطا مشابها ، مسرحيات العذاب القديم أو مسرح التعزية الشيعى ، تعازى الحسين ، ومسرح شو ، اذن ما دمت تواجه موقف استشهاد ستجد نمطا مسرحيا يفرض نفسه على الشكل الذى يعبر به الكاتب عن قضيته •

بغض النظر عن هذا كله فأنا تأثرت باليوت أكثر ، ليس فى المسرح أو الشعر بل فى وجهة النظر انه كناقد أعتبره من أكبر النقاد فى العصر الحديث • واذا كان النقد قد بدأ بأرسطو فقد انتهى الى اليوت • لقد قدم آراء جريئة فى عصر الرومانتيكيين الذين يقولون ( الشاعر يعبر عن ذاته ) يقول هو ( الشاعر يهرب من ذاته ، ويخلق المعادل الموضوعى ) وهو أيضا صاحب نظريات الموروث ، وهو كذلك لديه وجهة نظر عن الدراما الشعرية • وعنده قدرة نقدية كونت جزءا كبيرا من تراثنا الذى من خلاله كتبنا • وهذا طبعا غير قصائده المعدودة الكبيرة التى أحدثت تيارات • فهو مناخ ، وبالنسبة للحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية أعتبر انهما جديرتان بدراسة نقدية مقارنة فى باب مسرحيات الاستشهاد على اعتبار انهما يعبران عن نتيجة واحدة ويتناولان شخصيتين متقاربتين حقيقة هناك تشابه بين المسرحيتين • ولكن ماذا أفعل اذا كان تاريخ الحلاج هو ذلك التاريخ والحلاج قد صلب فعلا • والمسيح صلب فى

التراث المسيحي وهو التراث الذي استبند اليه اليوت وغيره ، وكل عصر فيه مسحاؤه ٠

س : في تعليقك المنشور في نهاية مسرحية الحلاج قلت انك غيرت وأعدت صياغة التاريخ وغيرت موقع ابن سريج في سياق المحاكمة ٠ هل كان هذا ضروريا من الناحية الفنية أم كان من الأفضل الحفاظ على حقائق التاريخ ؟

ج : لم يكن من الممكن ذلك من وجهة نظرى الفنية ، وذلك لاختزال الزمن فالمحاكمة استمرت ، كما هو معروف ١١ سنة ٠

والحلاج لدينا حال زائل لا شخص ماثل أنا لست محقق تاريخ أنا شاعر ، ولا أعتقد ان هناك مؤرخا أو محققا يحاسب الفنانين على معالجاتهم ٠ افرض انني غلوت في مجافاة التاريخ وجمعت مابين الحلاج وأرسطو وأفلاطون والغزالي وعبد الله النديم ، لا ضير ما دمت قد أعطيت مبرزا فنيا ٠ الفن خصوصية في المعالجة ٠ ولا أزعم انني مؤرخ أو دارس تصوف اسلامي يدرس ذلك الموضوع أو يحقق ذلك النص ، كما لا أزعم انني متن في التصوف أو في التاريخ ٠

س : ما هو الأهم في تقديرك : الحوار أم الحدث في المسرح الشعرى ؟

ج : الحوار عموما في المسرح أهم شيء باعتبار انه من الممكن لنا أن نتصور أن الحدث هو حدث بدني أما عندي فالحدث عبارة عن حدث عقلي وهو يتم من خلال حوار ٠ وفي المسرح الأغريقي الحدث معروف تماما ٠ والفرق بين شاعر وآخر يكمن في المهارة في الحوار في تقديم وصياغة وتنمية الشخصية والحدث ٠

س : هل تعتقد أن اللغه مهمة جدا للمسرح ـ ومارأيك فيما يراه البعض من امكان قيام مسرح يعتمد اســاسا على الفعل أو الحركة دون اعتماد جوهرى على اللغه ؟

ج : لايمكن في رأى قيام مسرح بدون لغه ٠ لأن مثلك كمن يستغنى عن بعض أعضاء جسمه ٠ ولكن لماذا ما دامت اللغة متاحة ؟

س : ما الفرق بين الأداء لشعرك المسرحي على المسرح وأدائه في الاذاعة ؟

ج : الايهام فقط ٠

واذا استطعنا ان نعمل عملا اذاعيا ونوظف الخيال جيدا فمن الممكن للمسرحية أن تؤدى اذاعيا بشكل لا يخل بقيمتها ٠ والاذاعة

تتطلب من الانسان ان يبني المشهد في خياله • والمسرح الجديد مسرح جمهور ومسرح شعر مقروء كذلك • أما المسرح الردىء فمسرح جمهور فقط • شكسبير مثلا تستطيع ان تراه وتستطيع ان تقرأه • تصور مثلا قلقه وحركة الشخصيات على سور تلك القلعة •

س : لكن هناك مسارح كثيره تعتمد على الابهار البصرى من خلال العرض المسرحى فقط أو الحركه فقط ؟

ج : المسرح الجيد يرى ويقرأ فى نفس الوقت • ومسرح الاذاعة من الممكن سماعه وقراءته وتصوره • فى نشأة المسرح كان تمثيلا ولم تكن القراءة شائعة ولكن حين كان يقرأ فقد كان جميلا أيضا • وكان هناك الكثير من الناس يحفظون بروميثيوس على قمة الجمل وميديا أيضا كانت جزءا من تراث الشعر والشخصيات كانت محدودة والحدث كان معروفا • وهناك عشرون معالجة أو أكثر من عشرين معالجه لميديا ، وهى حكاية لاتزيد عن حدوته ، ولكن التناول هو الذى يقدمها من زوايا عديدة • وكيف يتم هذا التنويع والاثراء ؟ من خلال الحوار طبعا • انه الحوار الذى يجعل من المسرح مسرحا ويميزه عن أشكال أخرى من الفن • ومن خلال الحوار تكتسب الشخصيات أبعادا جديدة ويحدث لها تغير باطنى ونوع من الاستجلاء وتتعرف على أشياء كثيرة ، كما أننا كقراء أو كجمهور نتعرف على ما بداخل تلك الشخصيات • ومن هنا كانت أهمية اللغة من حيث هى أداة ـــ التكشف المتتالى لعناصر العمل المسرحى •

س : بالنسبة للشعر المسرحى ، هل تعتبره فى الأساس عبارة عن استكشاف لما هو بباطن الاشخاص لاظهاره حيا نابضا ذا ايقاع مؤثر ؟

ج : نعم من خلال حبكة ، والحبكة ليست حبكة لا روائية بوليسية ، وليست مليئة بالمفاجآت انها حبكة قد تكون معروفة تماما كلها ، قد تكون حدوتة مشهورة انما المهم هو التناول ، وهو ما يجعل من أوديب مجالا خصبا للمعالجات المختلفة هل هى الحبكة أو الحكاية ؟ ان حكاية أوديب معروفة ومعروف انه قتل سائق العربة ومعروف رده على أسئلة أو ألغاز أبى الهول ، ثم فوزه بزوجة الملك الذى قتله ، الملك الذى هو أبوه وزوجته التى هى أمه • هذه الحدوتة من الممكن أن تغرى عشرات الكتاب لمعالجتها مرات ومرات والتناول

هو الذى يعطى التنويع ويكشف عن مكنون الشخصيات بما يعبر عما يريد الشاعر التعبير عنه ٠

س : ما هو مستقبل المسرح الشعرى فى تقديرك ؟

ج : فى مصر لا أدرى ٠ انما فى العالم كله المسرح يتجه الى الشعر ، وان شئت الدقة يتجه الى الشاعرية ، وذلك لان هناك فنونا أخرى سحبت الأرض من تحت المسرح النثرى ٠ السينما مثلا أثرت كثيرا على ذلك المسرح المعروف بالمسرح الطبيعى ومسرح ابسن وخلفائه ، والسينما أخذت منه جمهوره ، مثلما أخذت الكاميرا الأرض من التصوير الواقعى لانها أدق وأسرع وأظرف وقد أصبح على الفنان التشكيلى اضافة أشياء من عنده ، كذلك فان التليفزيون أكثر واقعية من أى مسرح واقعى ٠ خذ مشهد حديقة مثلا يصور حديقة واقعية والناس تتحدث بواقعية أيضا فى حياتها العادية ٠ هنا المسرح مطالب بأن يبحث عن أرض أخرى جديدة ٠ أرض العواطف المكثفة والأحلام المجنحة ٠ أرض البشر ذوى القامات الأطول من قامات البشر العاديين ، وأقصد القامات النفسية ، وليس مجرد القامات الجسمية فاذا ما اتفقنا على ذلك فان هذا يعنى ببساطة العودة الى الشعر ولا أقصد الشعر بالمعنى الحرفى أو الفنى للكلمة من حيث الموسيقى والبحور والأوزان ، بل أقصد الشاعرية ٠ ومسرح بيكيت مثلا وكذلك مسرح يونسكو مسرح شاعرى ٠

وفى أوربا يرجعون الآن لتقديم فاوست من خلال المسرح الشاعرى ٠ فالمسرح مستقبله الشعر ٠ وكما بدأ المسرح شعرا فسوف يعود إلى الشعر مرة أخرى كما بدأ ٠٠٠

# ● لقــاء
# مع الشاعر/فاروق جويدة ★

س : هل تتذكر متى وكيف بدأ معك موضوع الشعر ، ومتى اهتممت بابن زيدون الذى صار بطل مسرحيتك : الشاعر العاشق ؟

ج : بدأ هذا الموضوع معى بداية مبكرة وهو اعجابى الشديد بابن زيدون الشاعر الأندلسى ، وأذكر اننى حفظت فى فترة من الفترات منذ أكثر من عشرين عاما شعر ابن زيدون ؛ وقد بدأت القصة معى منذ أن كان سنى ١٢ سنة . وأذكر ان مدرس التاريخ كان يشجعنى، وكنت قد قرأت له قصــيدة ابن زيدون المعروفة أضحى التنائى بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا . وقد قال لى هذا المدرس ، انك سوف تكون شاعرا ، من هنا بدأت أهتم بالشعر عموما ، واهتم بابن زيدون خصوصا ; وقد كانت هناك جوانب سعيدة فى حياة ابن زيدون ، وكانت هناك أيضا جوانب مأساوية ضخمة . وأحيانا ما كنت أتعاطف معه ، وأحيانا أخرى كنت أتعاطف مع ولادة .

وقد تفتحت موهبــة ابن زيدون الشعرية بعد أن انفصــل عن ولادة . وأصبحت قصته من أشــهر قصص العشق فى التــاريخ العربى كقصة ليلى وجميل بثينة . وان كان شعر ابن زيدون أعذب الشعر .

س : ولكن نجد أنه على الرغم من اعجابك بابن زيدون وبالتاريخ فانت قمت فى هذه المسرحية بتاليف الشعر وتاليف الحدث التاريخى فى نفس الوقت .

ج : نعم لقد فعلت ذلك عندما عالجت الموضوع شعرا ، وان كان ذلك لم يمنع اعجابى الشديد على الدوام ، بابن زيدون ، وان كان شعرى يختلف عن شعره ، وذلك لان تجربة ابن زيدون أكبر من تجربتى ،

---

(★) دار هذا الحوار بمكتب الشــاعر فاروق جويده بجريدة الأهرام بالقــاهرة يوم ١٩٨١/١/٢٥ .

وكان يسيطر عليه جانب واحد وهو جانب الحرمان • وانما كان يعجبني شعره لانه كان متمكنا من صنعة الشعر • حتى ان شوقى لم يستطع معارضته فى نونيته يا نائح الطلح أشباه عوادينا ، فقصيدة ابن زيدون أعمق وذلك لانها أكثر صدقا •

وكانت المسافة كبيرة بيننا • ثم بدأت التفكير فى كتابة شيء عن ابن زيدون ربما قصة أو مسرحية ، والسبب فى ذلك هو اهتمامي الشديد بالفترة التى عاش فيها واعجابي بالشخصية ذاتها ، لقد أراد ابن زيدون أن يلعب دورا سياسيا فى توحيـــد صف أهـل الأندلس ، فهـو لم يكن اذن مجرد شـاعر ، وأذكر اننى أجهشت بالبكاء عنـدما مررت بجبـل طارق أثنـــاء رحلة لى حين تذكرت ابن زيدون ، فالقصة كانت تجول فى داخلى بشكل حاد ، لقد كانت فى ذهنى ، ثم تذكرتها منذ سنتين ثم بدأت هذا العام ( ١٩٨٠ ) القراءة فيها وحولها مرة أخرى ، وقد بدأت هذه العملية بهدوء ثم بكثافة شديدة وتركيز أقوى بعد ذلك • والمسرحية تعبر عن شيء متفاوت كحدث درامى وتاريخى • ثانيا كل ما تبقى بعد ذلك هو التعبير أو تشكيل المسرحية • وفعلا بدأت أكتب فيها وكرست لها وقتى يوميا من الساعة الثامنة مساء وحتى الرابعة صباحا • أى حوالى ثمانى ساعات متواصلة ، فالمسرحية استغرقتنى استغراقا كاملا • بدأت أكتب المسرحية دون الارتباط بأحداث معينة ، ودون ارتباط زمنى فأنا أكتب التيمة ( الجزء الخاص من المشهد ) دون ترتيب لتتالي المشاهد •

س : لعل السبب فى ذلك ان أحداث القصة ربما كانت جاهزة فى مخيلتك، ولعل ذلك يذكرنا ببيكاسو أثناء رسمه للوحة الجيرنيكا المعروفة •

ج : أنا عالجت المسرحية معالجات جزئية حتى اكتملت عندي •• وصلت الى سبعة عشر مشهدا ، كل مشهد يؤدى الى المشهد الذى يليه •

ثم بدأت بعـد ذلك فى ترتيب المشـاهد ، وهذه العملية عملية عقلانية بحتة وهى عملية مسرحية أيضا أى ان هذا عمل مسرحى وليس عمل شعرى ، أى انك ترتب ، وترتيب الأحداث هذا يوصلك فى النهاية الى العقدة •

ثم بدأت أرتب أحداث المسرحية تاريخيا وزمنيا ودراميا •

المهم فى ذلك أن كل هذه العملية كنت أفكر فيها طيلة عشرين عاما ثم انتهيت منها فى شهر واحد •

وهذا يذكرنى بقول أحد النقاد لى « انك من النوع الذى تتشكل القصيدة فى داخله » ٠

س : لكل مبدع مفتاحه الخاص به ، وهناك أشكال متعددة لهذه المفاتيح فهل يمكن أن نقترب من مفاتيح الابداع لديك ؟

ج : أعتقد ان المسرحيــة تشكلت داخلى ، أى انها أخــذت كيانا كاملا ومكتملا ٠ بيد ان المدة الزمنية القصيرة أكدت لى ان المسرحية كانت فى مســتوى نفسى واحــد ، أعنى انه لم تحــدث هزة نفسية أثناء العمل ٠ تماما كمــا تسوى الأرض ٠ فمن المهم أن تسويها مرة واحدة ، ولكن اذا سويتها على أجزاء فربما لا تتساوى ، أو كمن يبنى جدارا ــ أى أن المهم أن تكون الحالة النفسية واحدة ، أما السرعة فذلك لان العمل شدنى ٠ وذلك لانى كنت قد وضعت لها فترة سنتين ثم انتهيت منها فى شهر واحد ٠

وكنت قد رأيت فى ليلة أثناء النوم ( فى حلم ) المسرحيــة على خشبة المسرح ٠

س : يشبه ذلك قصيدة كوبلاخان لكولوريدج ، حيث يقال انه شاهدها فى الحلم أيضا ٠

ج : نعم لقد حدث هذا لدرجة انى أضفت مشاهد لم أفكر فيها من قبل ، فمن كثرة معايشتى للمسرحية كنت أرى شخصياتها كما لو ان كل واحد من هذه الشخصيات بمثابة جزء منى ، لدرجة انى أخرجت شخصيات منفرة جدا ولا أحبها ٠

س : هل تعتقد ان المبدع وهو يعمل ، وعلى سبيل المثال الفنان الذى يرسم لوحة منفرة للشيطان مثلا ، وهو يرسم فن بطبيعة الأمر ، هل تعتقد أن للتعاطف الشخصى لدى هذا المبدع ــ مع أو ضد ــ علاقة بالتكوين الجمالى أو بابداعية العمل ٠

ج : نعم هناك هذه العلاقة ، فأنا طوال عمرى متعاطف مع ابن زيدون على المســتوى الشخصى ، ولكن عنــدما شرعت فى كتابة المسرحية وجدت نفسى أتعاطف مع ولادة ، وذلك لاننى ربما أردت ان يفهم البعض أن شخصية ولادة ترمز الى مصر مثلا أو الأندلس ٠

فعلى الرغم من أن ولادة فتاة لعوب فقد كنت حريصــا على أن أظهرها فى شكل قديسة ، حتى عندما سقطت فى المسرحية فقد سقطت من أجل من أحبت ٠ وذلك لانى كنت أخشى أن يساء فهم

الرمز ، ومن ثم فأنا تعاطفت معها فى المسرحيـة ، لا من الناحيـة التاريخية .

كانت ولادة تدافع فى المسرحية عن الكلمة ، وكان ابن زيدون يدافع عن السيف ( القوة ) فقد كانت ولادة ترى أن الكلمة وسيلة من وسائل التغيير . فعلى الرغم من أن ابن زيدون كان شاعرا فانه كان يرى أن الوسيلة هى السيف .

س : وهل كان الموقف تاريخيا كذلك ؟

ج : بالطبع لا . فالموقف لم يكن كذلك تاريخيا . اذ لم يكن الصراع بينهما بهذا العمق وكذلك نقاط الخلاف لم تكن كذلك . قصة غرام عادية ، ولكنى رغبت أن أقدم عمقا للحدث ولسقوط الأندلس فقدمت من عندى الكثير . فابن زيدون شاعر يؤمن بالسيف .

وتقول ولادة على سبيل المثال :

( الناس تؤمن بالقلوب ) ، فيقول لها ( وتخاف بطش السيف ) ، فتقول له :

( لو خيرونى اخترت قلب المرء ) ، فيقول ( السيف فى يده القرار ) : والقلب لا يجدى مع السلطان : السيف أطول من أقاويل اللسان » .

ويجب أن تعلم أن ولادة كانت أميرة زال عنها الملك . وكان ينبغى أن تأخذ من الملك حب السلطة ، ولكن تجربتها النفسية أعطت لها موقفا معارضا وفقدت الرغبة فى السلطة . يقابل ذلك ان ابن زيدون شاب طموح يسعى للسلطة . وهنا تأتى نقطة الصراع بينهما فهو صراع بين أفكار . أى صراع بين ملك رحل وملك قادم .

والملك بالنسبة له هو الغد ، والملك بالنسبة لها هو الأمس . وهذا يقودنا الى جانب آخر وهو نظرتهما للحب ، فهى ترى ان الحب قيمة كبرى ، وهو يرى ان السلطة تسبق الحب ، أو ينبغى أن تسبقه ، ويبدأ الصراع يحتدم بينهما من طموح انتهى ومجد قديم وبين طموح قادم فى ثورته . ونظرته لعلاقة الحب تختلف عن نظرة ولادة . وهنا يحتدم الصراع بين الشخصيتين .

هذه الأحداث غير موجودة على الاطلاق فى الأصل التاريخى .

وقد حاولت من جانبى ألا أتعاطف مع وجهة نظر ضد الأخرى . وكنت أعطى لـكل واحـد منهما الحـق فى أن يدافع عن رأيه ،

فابن زيدون يهاجم الكلمة وله مبرراته المقنعة وولادة تدافع عن الكلمة ولها مبرراتها ولك كمشاهد أي الطرفين تختار .

فأنت تجد نفسك على المستوى الشخصي تتنازعك هذه الاتجاهات أو التيارات المختلفة .

تقول ولادة في أحد المشاهد :

« أنك لم تجرب قسوة أن يضيع الملك منك »

فهي تعترف أن هذا كان شيئا قاسيا ، تعترف وتفضل أن تبتعد عن هذا الشيء وهذا لون من الحب .

س : هل ترى أنك وفقت في أن تختار الملامح النفسية لكل منهما ، حينما عدلت من بعض وقائع التاريخ ؟

ج : نعم انني أخذت روح التاريخ وأقول أنني أعدت صياغة بعض وقائع التاريخ ولكن في تصعيد أحداث المسرحية تجده ذهب واتجه الى طلب السلطة كي يعيد مجد قرطبة بالاتفاق مع أحد الوزراء وذلك من وراء ظهر السلطان ، ثم يأتي وزير آخر ويكتشف المؤامرة ويبلغ السلطان ، ويسجن ابن زيدون ، ثم تأتي ولادة وتدافع عن ابن زيدون أمام الملك . وهنا تحدث مواجهة بين ملك قديم وملك جديد . بين أميرة زال عنها الملك وملك حالي .

عندما تدخل ولادة يقول لها الملك : « ماذا وراءك يا ابنة الملك القديم ، هل تحلمين بساحة الملك الجديد ، هذا بعيد عن عيونك » .

وهنا تبدأ نقطة صراع أخرى بين ملكين وهو تكثيف للصراع . فالصراع ليس بين ولادة وابن زيدون فقط ، بل وبين الملك أيضا .

ثم يبدأ الوزير ، الذى أدخل ابن زيدون السجن ، يتقرب لولادة ، فهو يساومها : اذا لم تستسلم لرغباته فسوف يسجنها ، وهي تقول له « السجن أفضل من حياة الذل في هذا الوطن » .

ثم يصعد الوزير الصراع معها ، ويهددها بعمل فضيحة لها . فتطرده من البيت وتقول له « عار على فتحت بيتي للكلاب » .

ويصعد الحوار معها ويقول لها عندى كلام لم أقله ، وحان الوقت حتى تسمعينه ، فغدا يموت أبو الوليد ، وغدا بنفسي أقتله » .

ولم تخف ولادة من السجن ، ولكن خافت على من أحبت .

ثم تأتى فى مشهد آخر وتقول : « يا رب ضاع الملك منى وفقدت أمى ، وأبى توارى ذات يوم وفقدت أيامى وعمرى فى الوليد · أيام عمرى كلها كانت ضياعا فى ضياع » ·

« ما عاد لى شىء سوى عرضى ، لم يبق غير العرض ·

الموت أو أعراضنا هذا حرام · هذا حرام · أن تصبح الأعراض فى زمن الكلاب هى الثمن » ·

تصل الأحداث هنا الى قمة توترها ، فحتى عندما سقطت ولادة كنت أمهد بذلك لسقوط الأندلس ، أى انها رمز سقوط وطن وليس مجرد سقوط امرأة ·

يعرف ابن زيدون أن ولادة خانته ، وهى خيانة من وجهة نظره هو ، ثم تحدث مواجهة بينهما فيقول لها لماذا خنت ؟ فتقول له : « ان هذه الخيانة كان ثمنها رقبتك · فاما أن أنقذ عرضى أو عمرك فاخترت عمرك » · وهنا تحدث قمة المأساة ·

ويشعر ابن زيدون بذنب كبير لانه ظلمها ، ولا يعتبر الأمـر خيانة ، لان الخيانة عمل اختيارى وليس عملا اجباريا ·

وتتصاعد الأحداث بعد ذلك وتصل الى ذروتها بسقوط قرطبة ، ثم اختتم المسرحية بأن يقف المؤرخ أو الراوى على المسرح ويتوجه الى القبلة ويقول :

« أنا يارسول الله أبكى كلما وليت وجهى نحو قبلتك الشريفة · فالذنب فى عنقى كبير ، أنا يا رســول الله أبكى حيث لا يجـدى البكاء ، فالأرض ضاعت ، والملك ضاع » ·

ثم يتجه بعد ذلك فى حديث الى القوى الغيبية · ويقول :

الآن فى صمت تتوه مآذن الاسلام ·

الله أكبر هل تموت ·

الله أكبر هل تغيب عن الشفاة ·

لا يا رسول الله رفقا ·

حكامنا ظلموا ولكن كيف تصمت فى مآذننا الصلاة ·

ويصعد الخط الدرامى الى أعلى المراحل النفسية تركيزا أى فى حديثه بان هذه المساجد ستختفى فيها كلمة الله · فالموقف يتصاعد من الناحية النفسية مع المشاهد ، ثم ينتهى هذا المشهد بشخص على المسرح يقول :

« هدموا بيوت الله » • ويصعد الجميع الى المسرح قائلين فى صوت واحد :

« الله أكبر لن تغيب » •

« الله أكبر لن تغيب » •

لأن الله أكبر من أى مكان ومن أى حاكم وأى عصر •

س : ننتقل نقلة أخرى إلى خلفيتك الشعرية ، فأنت تميل فى شعرك الى أن تقوم بعمل معادلة صعبة وهى المحافظة على العمود ، وفى نفس الوقت التحرر من أى عوائق تعوق حركتك • فالشعراء المعاصرون يقولون ان العمود عائق • أريد هنا الحديث عن خلفيتك الجمالية والشعرية •

جـ : أنا ألتزم من حيث الشكل بالشعر التقليدى الى حد ما • فوحدة البحر مسألة أساسية وان كنت أتحرر فى اطار عدد التفعيلات ، ولكنى حريص على وحدة البحر فى كل قصيدة • أى اننى ملزم من حيث الشكل •

والجانب الثانى هو القافية ، فأنا ألتزم بالقافية على الأقل فى مقطعين •

والجانب الثالث هو الصورة الشعرية الواضحة أو بمعنى أدق المفهوم ، أى القابلة للفهم • وأنا أستخدم الرمز بما يخدم الموقف ، ولابد أن يكون هذا واضحا وهذا ما يؤخذ على بعض شعراء الشعر الحديث •

وأنا أخذت من الشعر الحديث الوحدة العضوية الموجودة بتماسك كبير جدا ، وأخذت منه أيضا القصيدة التركيبية والصور التركيبية الشعرية •

فأنا كتبت الشعر العمودى ولم أضمن فالكل قد ضمن ، وحتى شوقى نفسه أخذ من الشعراء ، أنا أخذت من القديم أحسن ما فيه ومن الجديد أفضل ما فيه •

س : لقد قرأنا فى المسرح الشعرى شوقى وعزيز أباظة ، ولكل منهما اتجاهه ، وعزيز أباظة يقترب فى مسرحه من الشعر الغنائى باعتباره باعث حركة القديم المحافظ فى شعره • وشوقى كان قريبا من المتنبى فى شعر القصيدة ، ولقد قدما للشعر العربى بداية المسرح الشعرى وكان كل منهما يهتم بالشعر كشعر أولا ، وربما أثر ذلك

على تماسك ونمو الخط الدرامي في بعض أعمالهما ومن أهم الجوانب التي لها أهميتها في الشعر المسرحي أو في المسرح الشعري عدة أمور منها :

١ ــ الحبكة المسرحية .

٢ ــ تركيب الحدوتة على شعر من خلال الحوار المكثف .

٣ ــ الشخصيات والتوفيق فيما بينها لتصبح شخصيات درامية .

س : عن الحبكة المسرحية تقول انك عملت مجموعة من المشاهد كل منها مستقل ، ثم عملت عملية تركيب في المسرحية . كمشهد المواجهة ودخول ابن زيدون السجن ، ثم المؤامرة مع الوزير ثم زيارة ولادة لابن زيدون في السجن .

والسؤال هنا هل من السهل نقل حدث من موضعه قبل أو بعد حدث آخر ؟

ج : لا ، فقد كنت أكتب المشهد تبعا للحالة النفسية لي . فعملية الترتيب ليست مقصودة . فعندما أحس بنفسي انني أريد أن أكتب شعرا عاطفيا ، فأكتب الشعر العاطفي معبرا به عن حدث في المسرحية يقتضي ذلك ، وكتابة الأحداث خاضعة لوجداني واحساساتي الخاصة ، ثم رتبت ووضعت بعد ذلك على خريطة العمل أي التركيب في العمل الفني ، وهي عملية مختلفة عن عملية الابداع ، أي تختلف عن عملية خلق الشعر ، وذلك لانها عملية واعية ناقدة أما الابداع فلا يكون كذلك .

ومن ثم فهي تكون عملية واضحة ومباشرة وأنت تركب المشاهد والأحداث وفق مقاييس معينة ، فهذا يأتي في البداية ، وهنا تكون العقدة ، أنا عملت خطأ دراميا بين ولادة وابن زيدون في الكلمة والسيف ثم أردت أن أعمق هذا الخط فصنعت لهما مواجهة في السجن مرة أخرى ، كي يتضح موقف كل منهما للمرة الثانية : فأنا قصدت أن أربط الجزء الأول بهذا الجزء حتى يسير الخط الدرامي بدقة ووضوح .

س : نجد أنه تظهر شخصيات ثانوية أخرى لتعميق الشخصيات الأساسية عندك واضفاء بعد جديد على العمل . وفي النهاية تستخدم خطا دراميا واضحا له اتجاه معين والسؤال هو : هل كنت تحس أحيانا ان هناك صعوبة في مواصلة جزء معين من أجزاء العمل ؟

ج : توجد طبعا بعض المشكلات ، وتصاحبها طبعا مشاعر مثل التوتر ٠

س : هل يمكن أن تحدد لنا طبيعة هذه المشكلات وأسبابها ؟

ج : المعاناة أساسا قد تأتى نتيجة عدم تعاطفى الشخصى مع الحدث ، ولكنى أكون مطالبا بأن أوضحه ، والعامل النفسى هنا له أهميته لانى أتعاطف مع شخصية دون شخصية أخرى ، مثلا شخصية مدير السجن وهو يوصى السجان على ابن زيدون حين يقول :

– أوصيك بالخير للسجين ٠

– علمه كيف يرى النهار سحابة سوداء ٠

– علمه كيف يصير عمر المرء ليلا مظلم الأشباح ٠

انه يصف التركيبة التى ينبغى أن يعيش فيها ابن زيدون حسب ما يتمنى مدير السجن ٠

– ادفع به عند الصباح الى الكلاب ٠

– وادفع به عند المساء ٠

ان عملية التعذيب هذه لا تجد لدى تعاطفا معها ٠

س : هل كنت مرتبا لهذا الموقف ، وهل الخبرة الشخصية ضرورية ؟

ج : لا ٠٠ ليس من الضرورى أن يمر المبدع مرورا جسديا بكل خبرة لكى يجيد التعبير عنها ٠ تكفى المعايشة النفسية ٠ أما عن الترتيب لهذا المشهد ، فمن الضرورى أن تسبق الكتابة فترة طويلة يعد المرء فيها نفسه لكى يكتب ، وهذا الاعداد يأخذ أشكالا متعددة ولكن من أهمها التفكير الطويل فى الموضوع ٠

س : ألم تسبب لك مثـل تلك المواقف المتناقضـة بعض الانغـلاقات ، ومحاولات للدراسة والاستقصاء ؟

ج : كان يهمنى البعد النفسى للشخصية ، فابن زيدون وولادة كان من الواضح البعد النفسى عند كل منهما كما رسمته بالفعل فى العمل المسرحى دون التزام كامل بوقائع التاريخ ٠

س : هل كانت توجد فى حياتك خبرات خاصة تشبه ما حدث لولادة وابن زيدون ؟

ج : ممكن ، ومن الممكن أيضا أن تكون خبراتى الخاصة قد يسرت لى كثيرا من الأمور أثناء المعالجة ٠

س : كيف تحاول الاقتراب من الشخصية ؟

ج : يتم ذلك من خلال الاندماج فيها ، وقد كنت أكتب كل جزء مستقلا فى دائرة نفسية مستقلة وبعد ذلك يدخل فى اطار العمل الكلى ، وبالطبع كانت الفكرة الأساسية للمسرح تقـود مسـيرة الأحداث الجزئية • وقد كانت المعالجات الجزئية الصغيرة تخدم العمل ككل بسبب التكثيف والتركيز فى كل منهما • لانك أثناء الكتابة مطالب بأن تعيش اللحظة حتى لا تشتت المشاعر « وتبعزق » العمل كله •

س : نأتى الى جزء هام للدراسة الحالية وهو تركيب الشعر على الحدوتة ، نريد أن نقترب معا من تلك الخبرة ، وهل أداؤك الابداعى يختلف فى القصيدة عنه فى المسرحية ؟

ج : هذه العملية أو الخبرة غير واضحة فى عقلى تماما •

س : لنحاول الاقتراب منها ، لنبدأ فعلا بالفكرة ، كيف ومتى جاءتك الفكرة الأساسية للمسرحية ؟

ج : الفكرة قديمة • لقد كانت موجودة عندى من قبل كما ذكرت لك •

س : لكنها اكتسبت تفصيلات جديدة ، وأخذت أبعادا اضافية فى شكل مشاهد لنأخذ مشهدا لابن زيدون فى السجن فعلا ، هل تذكر فكرته وكيف تمت الفكرة • ثم كحوار شعرى ؟

ج : التركيبة التى تأتى للخيال تكون مستوحاة من الفكرة الأساسية ، وينبغى أن تكون ملائمة للسياق وهذا ما كان يحدث فى فعل هذا المشهد وغيره من المشاهد •

س : كيف جاءت اليك هـذه الفكرة بالذات ، هـل بالصدفة والتـداعى الحر أم بالتفكير والتأمل المتعمد ؟

ج : فيها جانب صدفة ، وجانب آخر تأمل وتفكير ، لنأخذ مشهد الحوار والعتاب بين ولادة وابن زيدون مثلا ، هنا كلام كثير مما يمكن أن يتوارد على الخاطر لانه من خبرات الحياة العادية ، هو الأهم السيف أم الكلمة ، ولنلاحظ ان هذه الخبرة أو الفكرة يمكن أن تمر بذهنك أو خلال حوار مع أحد الأشخاص ، ولكن لكى تركب هنا فى المشهد فالموقف يحتاج الى تمهيد مسبق لادخالها كفكرة فى سياق فكرة ممتـدة ويحتاج أيضـا الى أن تكون هى نفسها تمهيـدا لما يأتى بعدها •

س : ولكن كيف تحولها الى الشعر بكل ما يعنيه ذلك من صور وموسيقى ٠٠ الخ ؟

ج : الجهد الذى قد يجهد حقيقة هذه الفكرة أولا ، وماذا تريد أن تقول وبعد ذلك يأتى دور الشخصية التى ستقول ، ومن هنا يأتى دور الحوار الشعرى ٠ والحوار الشعرى ما دامت قد تهيأت له مبررات وروده سيأتى عندى بالتلقائية لان الفكرة موجودة والشخصية مرسومة والحدث الذى يقع أمامى يكون هو الآخر متبلورا ، فلا يتبقى الا أن يجرى القلم بالكلام أو بالحوار والذى يأتى بالطبع شعرا ما دام السياق الذى أعمل فيه هو الشعر ٠٠ وحين تكون مع ابن زيدون فى السجن ، وهذه حقيقة تاريخية وتتخيل ظروف أى سجين فان ملامح الشخصية ومعاناتها تتحدد ، والشاعر يستخدم خياله أيضا والخيال لا يأتى مجردا بل هو خيال منغم فى صور لفظية ٠

س : اذن تأتى الفكرة أولا وتبحث لها عما يحققها ، بعد ذلك تأتى الشخصية وبعدها يأتى الحوار ٠ هل تجد صعوبة لكى تجعل الشخص ، المقابل ، يرد بالشعر خاصة اذا ما اندمجت مع الشخص الأول ( ابن زيدون مثلا فى مقابل ولادة ) ٠

ج : عملية الاندماج تساعد الكاتب ٠ والاندماج هنا لا يكون اندماجا فى شخصية واحدة دون باقى الشخصيات ٠ ان الاندماج يكون فى الموقف ككل ٠ وأحب أن أقول أيضا أن الاندماج يتيح للكاتب مساحة أكبر لكى يرى من خلالها ما بنفوس شخصياته ، وهو يلون خياله مع لون خيال كل شخصية وكل ذلك بالطبع فى اطار السياق العام للفكرة الأساسية والحدث العام وفى سياق المناخ الخاص بكل شخصية وكل حدث ، أن الشاعر حين يكتب قطعة شعرية ( قصيدة أو مشهدا مسرحيا ) فانه يحاول أن يلتقط الصوت الذى يريد ، أن هذه الأصوات موجودة فعلا داخل الشاعر ٠ وفى المسرحية كان يوجد لدى ( فى عقلى ) مجموعة من المساجين ، تبرز الفكرة ، أو الأفكار وكل المساجين ( الذين هم أفكار ) يريدون أن يتحرروا تماما مثلما تريد الأفكار أن تخرج من عقلى لتتحرر ، وما عليك الا أن تفتح الباب للفكرة لكى تتحرر ٠

س : كيف تختار الفكرة الملائمة للسياق من بين العديد من الأفكار المحبوسة بداخلك ؟

ج : مسألة تقديرية لتلائم السـياق ولتتناسب مع الحدث ولتتفق مع منطق الشخصية ٠

س : هل لديك مقاييس معينـة تستخدمها لتقديم ما تنطق به كل شخصية ؟

ج : انك تترك الشخصيات تخرج ما عندها ، ولكل منها مبرراتها ، انك تكون كالمرافق دون أن تتعاطف مع أو ضد ، لكى تتيح لكل منها الفرصة ٠ والشاعر فى القصيدة العاطفية يفضل الصوت الأقرب الى مزاجه ووجدانه ، أما فى المسرحيـة فكل شخصية لها صوتها الخاص بها ٠

س : لنتخيل مشهدا وأنت تكتبه كيف تراه ٠

ج : حين يكتب الشاعر مشهدا مسرحيا فانه يتخيل الشخص ( أ ) مثلا والشخص ( ب ) انك تراهما على المسرح ، وتركب الحوار على كل منهما كما لو كنت جالسا تتفرج على مسرحية تماما ، لانك تكون مستحضرا الجو المسرحى وأنت تكتب ولكنها ليست فرجة على طول الخط ، بدليل أنك تقول « لحظة صمت » فتكتبها هكذا ٠ أى ان ارادة المبدع مستمرة فى ممارسة دورها فى التدخل عند الرغبة فى ذلك بتوجيه مسار الحدث دون أن تتركه هكذا يمضى دون ضابط ، خذ شخصية مثل شخصية ربيع فى « الشاعر العاشق » مثلا : انه شخصية باردة جـدا وما دمت قد حـددت لون الشخصية من البداية فيجب أن تحافظ عليه ، هذا فضلا عن ان الشخصية تكون محافظة على نفسها أيضا ، خاصة اذا كنت خططت لها ورسمتها فى ذهنك بدقة منذ بداية العمل ٠

س : اذن فأنت تحـدد منطق الشخصية من البداية وتحافظ على هـذا المنطق ٠

ج : ولذلك تجد ان ربيع يتصرف دائما ببرود ووقاحة ولا مبالاة والسبب ان هذه هى شخصية ربيع من البداية بخصائصها التى تنسحب معه وتنمو معه لان لها هدفا تريد أن تصل اليه وهكذا ٠

اذن فأنا أبدأ **بالفكرة** والفكرة تستحضر **الشخصيات** والشخصيات يجرى على لسانها **الحوار** الذى هو بمثابة مجمـوعة أو مجموعة مساجين تريد الافراج عنها ٠

س : تقصد عملية نقل الفكرة من العقل الى الواقع بوسيط هو الشعر ، أى تجسيد الفكرة فى كلام ٠

ج : نعم ، وهذا يؤكد أمرا هاما فى حوار ولادة مع ابن زيدون ، انا عندى فكرة دائما تشغل ذهنى ، فكرة الجبر والاختيار فى فلسفة المعتزلة · هذه الفكرة حضرتنى وأنا أكتب العمل ، فتسربت اليه ولكن فى موقف مناسب له أو ربما ان هذا الموقف هو الذى استدعى تلك الفكرة من سراديبها فى ذاكرتى وقلت :

ـ يأتى الحياة فلا يشار ·

ـ ويعيش فيها كالسجين ·

ـ ويقول فى يدنا القرار ·

ـ عند البداية ليس للمرء اختيار ·

ـ عند النهاية ليس فى يده القرار ·

ـ بين البداية والنهاية اين كان الاختيار ؟! ·

س : هذه وجهة نظر تأتى على لسان ولادة ، ومن الواضح انهـا فكرة تناسب شخصيتها وتناسب سياق ونوع الحديث ، فماذا يرد عليها ابن زيدون ؟ ·

ج : هنا يرد عليها ابن زيدون بوجهة نظر أخرى · ان الانسان بيده القرار فهنا وجهتـان من النظر تطرحان · الفكرة قديمـة عندى ، ووجدت لها طريقا للانعتاق لكى تعيش بين افكار أخرى ، بدلا من ان تظل سجينة فى عقلى وقد تموت داخل هذا السجن ·

س : اذن فانت هنا كنت تنمى الفكرة من خـلال تنميـة الشخصيتين الرئيسـيتين فغرسـت بينهما بذرة الصراع لكى تكفل لاداتك فى التعبير المزيد من القدرة على الاستكشاف ؟ أليس كذلك ؟

ج : طبعا · الاستكشاف هنا وارد لاننا حين نكتب قصيدة أو قصة أو حتى مقالا فكل اضافة هى بمثـابة كشف عن جزء كان غائبا أو مجهولا وهو أيضا فتح لباب جديد تتقدم منه خطوة الى الأمام ·

س : اذن كنت تريد أن تستكشف شيئا ما ؟

ج : طبعـا المؤلف يبحث عن شىء ما ، بدليل انه بدون هذا الجهـد الاستكشافى ، غير قادر على الوصول ، ولذلك تطرح الفكرة بشبه تساؤل لان الموقف ما زال غير واضح ، والفكرة فى تفاصيلها ما زالت غير مكتملة ·

س : هل كانت العملية الابداعية هنا فى الحوار بين ولادة وابن زيدون عبارة عن محاولة منك لمزيد من الاستكشاف ؟

ج : طبعا ، ولكنك فى النهاية تصل الى طريق مسدود اذ قدمت الحل من البداية وأنهيت الصراع : ان الصراع هو الذى يجعل الباب مفتوحا • وأنا طبعا متعاطف مع الكلمة ( ككاتب ) وابن زيدون بطل المسرحية منحاز للسيف ، وكنت أيضا متعاطفا معه ، وولادة المنحازة للكلمة أنا كذلك أؤيدها ، ومن هنا يظل الصراع محتدما • أما اذا ضحيت بوجهة نظر أو انتصرت لفكرة دون أخرى من البداية فهذا كفيل بأن ينهى العمل •

س : هل كانت الفكرة الأساسية للمسرحية تتضح شيئا فشيئا مع استمرارية الحدث ، أم أن الحدث هو الذى كان ينمو على أرضية الفكرة الأساسية •

ج : الواقع انه توجد محاور أساسية ، ومن الممكن أن أغير فى التشكيل وأنا مستمر فى الكتابة • فى البداية كنت مقدرا لابن زيدون وولادة أن يتقابلا فى النهاية ، ولكننى فوجئت بحدث رهيب غير محتمل الصمت عليه وهو سقوط الأندلس ، فلم أجد مبررا دراميا لأن يلتقى البطلان فى النهاية •

س : اذن فالفكرة الأساسية كانت سقوط الأندلس •

ج : سقوط الأندلس بدأ يسيطر على وأنا أكتب ، لان هناك كتابا آخرين أخذوا ابن زيدون كقصة حب ، والواقع ان هذه القصة الغرامية بين ابن زيدون لا تتجاوز فى عملى أكثر من الخمس ، لكن البعد السياسى والبعد الانسانى والبعد الحضارى والبعد الدينى كانت هى المحاور الأساسية التى يتحرك عليها العمل أى أنها كانت بمثابة أوتار أعزف عليها اللحن كله ، بحيث انه بعد سقوط الأندلس وجدت نفسى أكتب ثلاثة مشاهد ويتقابل البطلان ويقول لها ابن زيدون « للزمن عدنا وعاد لنا الزمان » وكان يمكن أن يقول لها البلد ضاعت ، والبلد ضاعت بالفعل ، ولكن كان من الضرورى أن اغير نهاية المسرحية • وفعلا أنشأت مشهدا لمقابلتهما ، وهو المشهد الذى تتضح فيه خيانة ولادة • وأنهيت المسرحية على أساس ان هذه هى قمة المأساة التى تمهد لسقوط الأندلس أو كرمز للسقوط عموما •

س : ننتقل الآن الى جماليات العمل الفنى ، نأخذ مثلا تشكيل الصور والرموز والاستعارات ، وكيف تعاملت مع هذه الجوانب فى العمل المسرحى ؟

ج : لقد كنت حريصا على أن ألتزم بتشكيل العمل وفقا للقواعد الشعرية الخاصة بى ولم أقبل أن يعاد تشكيلى من أجل تجربة جديدة · لهذا شكلت العمل على أساس مقاييسى ويمكن ايجاز هذه المقاييس فى سهولة الحوار ، وهذا هو نفس ما ألتزم به فى شعرى ، وان كان الرمز قد جاء أكثر بروزا فى العمل المسرحى · كذلك كان من المهم أن تتشكل الفكرة لتعمل كبعد تأثيرى فى المتلقى ، واذا كان ذلك مطلوبا فى القصيدة فهو مطلوب بشكل أكبر فى المسرحية أى ان شعر المسرحية حمل سمات شعر القصيدة عندى ولم يأت مخالفا لما ألتزم به وأعمل فى اطاره ·

س : هل تستطيع القول انك كنت تلجأ الى الوسائل التى تزيح بها من طريقك أى عقبات وأنت منطلق فى كتابة الحوار وفقا لمقاييسك ؟

ج : أريد أن أقرر اننى أجيد مجموعة من البحور ، وقد استخدمت فى المسرحية ستة بحور · ولقد كانت نقلات البحور ذات هدف نفسى وتأثيرى ، وربما هناك شعراء كتبوا مسرحيات على بحر واحد ، ومنهم فيما أتذكر صلاح عبد الصبور كتب مسافر ليل على بحر واحد ، ولكننى وجدت أنسب لطبيعة العمل ونقلاته وأنسب أيضا لامكانياتى أن استخدم ستة بحور جاءت لتشكل العمل حسب ظروف الحوار ، وقد كانت هذه وسيلتى لكى أسيطر على العمل ، ولكى أكون العمل حسب المقتضيات النفسية للشخصيات ، يعنى مثلا فى المواقف العاطفية استخدمت البحور الهادئة · موقف معقد جدا ، استخدمت فيه بحرا معينا وفى موضع سريع كلمة واحدة أو شطرة يقولها البطل ، وترد عليه البطلة بشطرة أخرى · والتجزىء هنا له هدف ويخدم السياق · مثلا :

ــ زهــــراء

ــ هات الكاس

ــ كأســان

ــ لا قد غاب كاس

وهذا بيت واحد ، ولكن الحوار كان بين ثلاثة أشخاص · وليست البحور كلها ما يمكن أن تسعف على ذلك ، فأنا أستخدم البحر الذى يكون أكثر قربا من توضيح الفكرة ومن خدمة الحوار ·

س : اذن فهل كان المشهد كله يكتب من بحر واحد ؟

ج : لا ·· هناك مشاهد استخدمت فيها ثلاثة بحور ، وكان شأنى هنا

شأن العازف الذى يجيد العزف على عدد معين من الآلات ، وفرت لنفسى مجموعة الآلات أو المعدات التى أجيد عليها العزف ٠

س : هل كانت هناك مواقف ترغب فى استخدام بحور معينة فيهـا واستعصت عليك ؟

ج : لا ٠٠ البحور التى أجيدها معروفة ، وأنا أطوع البحر ، وأنا أفضل البحر الكامل والمتقارب والوافر والرجز وكل بحر من هذه البحور له سياقه المفضل ٠

س : ألا تلاحظ ان هذه البحور قريبة من بعضها من حيث سرعة الايقاع ؟

ج : نعم وقد قلت لك اننى أميل الى البساطة فى الصياغة الحوارية ٠

س : هل تعتقد ان هناك علاقة بين البحر والايقاع ومزاجك الخاص ؟

ج : طبعا أنا شخصيتى تلقـائية بسيطة ولذا أختـار البحور السلسة والانسيابية ٠ وفى رأيى ان شخصية الانسان تنعكس فى البحر الذى يستخدمه ، أما البحور المعقدة فهى تأتى أيضا نتيجة تركيبة شخصية الشـاعر ٠ وتستطيع أن تلاحظ ذلك مثلا فى أشـعار عبد الرحمن الشرقاوى ، انه يميل الى المعقد والمركب ، وربما كان هذا انعكاسا لطبيعة تكوينه الشخصى ٠

س : ذكرت ان هناك شخصيات فى المسرحية كانت منفرة ، هل اخترت لها بحورا تناسبها ؟

ج : نعم اخترت لهم ما يتلاءم مع شخصياتهم ويخدم السياق ، وحتى فى المزاح فى المشهد الأول تجد اننى استخدمت بحرا أقرب الى الطبل، أقول مثلا :

« أتيتك كى أهنىء بالوزارة »

وهناك موقف احتدام بين شخصين اختار أيضا بحرا يناسب الصراع ٠

س : ننتقل الآن الى الصور والتشبيهات والاستعارات ، كيف تتعامل معها فى المسرح ؟

ج : هنا تجد فيها أيضا نفس سمات شعر القصيدة عندى ٠ خـذ مثلا ابن زياد فى استنكاره للعلاقة بين ولادة وربيع ( الوزير ) يقول لها :

الكلب يدخل مسجدا ويبول فيه
- انى لأعجب من حكايتك

انه لم يكن يعرف الحقيقة . وهنا تجسيد للعلاقة المنفرة والدميمة والقميئة حتى عملية الخيانة نفسها أرمز لها بدخول الكلب مسجدا ، بل ويبول الكلب فى المسجد رمزا للنجاسة وعدم التقبل والتنفير . والعمل كله هنا يمضي متساوقا بكل عناصره وحدة واحدة متكاملة .

س : ننتقل الآن الى موقف الممارسة وخبراتك النفسية هل حديثنا عن مزاجك الخاص وعاداتك والميسرات والصعوبات التى تواجهها وكيف تتخطاها ؟ وأفضل وقت للكتابة ؟

ج : أنا يحكمنى المودأى تلك الحالة الوجدانية الخاصة بى ، ويمكن أن أعمل فى أى وقت يكون فيه مزاجى معتدلا ومستعدا ، أما اذا لم يكن الأمر كذلك فلا أقوى على العمل حتى لو تهيأت جميع الظروف الخارجية . وربما كان التزامى هو الذى يغلبنى ، والكتابة تسبب لى حالة توتر شديد ولا أكتب الا اذا غلبنى الاحساس والرغبة .

س : وعلاقتك بالآخرين أثناء العمل — الأسرة — والأصدقاء ؟ .

ج : علاقتى بالآخرين علاقة عادية ، وحين أبدأ يدرك الآخرون انشغالى فأكون فى شبه انقطاع عن الآخرين . وأثناء العمل ممكن تحدث مقاطعات من جانبى انتقل لعمل ما أو قراءة كتاب أو سماع موسيقى أو فك شيء وتركيبه .

س : هل وأنت تعمل تحاول أن تبحث عن معلومات تخدم ما تكتبه .

ج : لا .. كل المعلومات تكون أصبحت جاهزة بداخلى ، وأنا أحب أن أبدأ مع بداية شهور الشتاء ولذا فانى الآن أحس ان لدى شيئا جديدا أريد أن أبدأ فيه شيء كبير ربما مسرحية جديدة .

س : لقد بدأت تكتب الشعر من مدة طويلة ولكنك لم تبدأ تكتب مسرحا الا متأخرا لماذا ؟

ج : ربما لاننى كنت أريد أن أصل الى مستوى أدبى معين قبل أن أخوض تجربة الشعر المسرحى لاحساسى بأن هذا اللون من الشعر يحتاج من كاتبه الى أن يكون له رصيد من الخبرة لا بأس به ، كنت أنتظر أن أستكمل أدواتى الفنية بحيث أكون قادرا على معالجة هذا العمل الذى يختلف عن القصيدة ، والذى وصل الى ٢٠٠٠ بيت .

س : هل تضع فى اعتبارك وأنت تكتب رأى الآخرين ، أصدقاء مثلا أو رأى المشاهدين ؟

ج : لا ٠٠

س : هل أعطيته لأحد ليقرأه قبل أن ترسله للمطبعة ٠

ج : نعم هناك عدد من الأصدقاء من أساتذة المسرح والنقاد قرأوا المسرحية كل منهم على حدة ، وبعضهم من المتخصصين فى العروض ، وأعطونى رأيهم بعد العمل ما كتب ٠ وحقيقة أريد أن أقول اننى بدأت العمل بجرأة ودون أن أشغل نفسى كثيرا بحرفية المسرح ـ وبعد أن كتبت وبدأت أدخل عليه ما أرى انه اضافات جمالية لاننى لم آبه بالقواعد والتكنيك ٠ كان من الممكن ألا أحقق شيئا له قيمة ٠ حتى بالنسبة للاعداد للمسرح لا يشغلنى ذلك ٠ هذه مهمة المخرج ، وان كنت قد وضعت رؤيتى الخاصة فعلا ، عندما أردت فى نهاية المسرحية أن أرمز الى نهاية الاسلام فى الأندلس بالمؤذن وهو يقول : « الله أكبر الله أكبر لن تغيب » ومع ذلك يختفى تدريجيا صوت المؤذن ـ ويرتفع صوت أجراس الكنائس ٠

س : هل ستمثل على المسرح ؟

ج : نعـم ٠

س : هل كنت واضعا ممثلا معينا فى الاعتبار وأنت تكتبها ؟

ج : نعـم ٠

س : وهل كان هذا يساعدك فى رسم الشخصية وأنت تكتب ؟

ج : ، الشيء الأساسى هو طبيعة الشخصية ودرجة نضوجها ، فولادة مثلا فى المسرحية سيدة ناضجة عندها خبرة حياة ، عكس ابن زيدون الذى بدأ طائشا ثم نضج فى النهاية ، على الرغم من أنهما فى الواقع من نفس السن تقريبا ، ولكن كان لى هدف من وجـود فرق فى السن بينهما ٠٠

س : هل وضعت فى اعتبارك المؤثرات المسرحية وأنت تكتب وما يمكن أن تؤديه من خدمة لتجسيد النص على المسرح ؟

ج : لا ٠٠ أنا أترك ذلك للمخرج وأقدم له الارشادات مكتوبة بقـدر المستطاع ٠ عندك مثلا الحارس وهو نائم طول الوقت ٠ وقد وضعته

هكذا لكى يخفف من وطأة المشاهد القاتمة • لقد رسمت شخصية هذا الحارس بهذا الشكل الكوميدى كاضافة تساعد المخرج فحسب على المرونة فى المعالجة • أما الارشادات الفنية فأعتقد أن المخرج والفنيين الآخرين أكثر فهما لها •

# ● لقـــاء

## مع الشاعر/ شوقي خميس ★

س : نود أن نأخذ فكرة عامة عن بداياتك مع كتابة الشعر متى كانت ؟ وكيف ؟ وما هي دوافع المحاولات الشعرية الأولى عندك ؟

ج : بدأت تجربتي مع المسرح الشعرى من ١٢ سنة ، أما الشعر عموما فقد بدأت تجربتي معه وأنا بالسنة الثانية من دراستي بالجامعة . ولم يكن فى تصورى فى صباى الباكر ( ١٥ ، ١٦ ، ١٧ سنة ) انى سوف أكتب شعرا . بل ولم يكن فى تخطيطى لحياتى انى سوف أكون شاعرا . فقد كانت هناك قضايا أخرى تستولى على اهتمامى أبرزها قضية الفلسفة وكان حلما أن أكون مفكرا أو فيلسوفا وقد شغلتنى فى سن ١٤ ، ١٥ قضية الدين . والمهم انى بدأت الشعر أكثر مع سن ١٨ سنة والسبب غير محدد ولا أذكره الآن فأنا لا أدرى لماذا أكتب شعرا وانما هناك مجموعة وقائع متراكمة مختلطة أوجدت فى الدافع الى الكتابة قد يكون ذلك لان فى كتابة الشعر نوع من الاتساق والجمال غير المألوف ومن ثم أشعر ان كتابة الشعر وسيلة لأن أعيش حياة تختلف عما هو عادى ومألوف . لقد حاولت أن أرسم وأن أعزف الموسيقي وأن أمثل وأغنى بالاضافة لارهاصات الشعر عندى فى بواكير حياتى ولكنها محاولات ذهبت ولم يستمر معى سوى الشعر .

اذا فهناك عوامل متعددة هى التى دفعتنى للشعر . وعموما ففى بدء حياتى الشعرية كنت أكتب قصائد ساذجة جدا وكنت أعتقد انها تمثل شيئا هاما ثم حدث ان ذهبت لمقهى بميدان الجيزة حيث كان يجتمع بعض الأدباء وذهبت لأعرض أعمالى عليهم فنصحونى بأن أقرأ كثيرا ، ولم أجد منهم اهتماما بالعمل بداية فاستفزنى ذلك

---

(★) دار هذا الحوار بمنزل الشاعر شوقي خميس بمنزله بمنيل الروضة يوم ١٥ يناير سنة ١٩٨١ .

واعتبرته نوعا من الاقلال من قيمة عملى • وقادنى ذلك الاستفزاز لأن أبذل جهدا أكبر فى الكتابة والقراءة •

وهناك عنصر قائد فى معظم أعمالى ـ وهو من أهم العناصر التى تدفعنى للعمل الفنى وهو ( الغضب ) • فعندما استفز أكون فى أحسن حالاتى للعمل • حتى فى البداية كنت أكتب شعرا أو أدافع عن نفسى وأكتب نقدا أو أدافع عن جيلى ومن ثم كانت مشاركتى فى الحركة الأدبية وقتئذ •

س : هل يمكن أن نعتبر العمل الأدبى عندك ( قصيدة كانت أم مسرحية شعرية ) فى حالة الغضب بمثابة تفريغ انفعالى لتلك الحالة ؟

ج : ليس الأمر كذلك ، فحالة الغضب كعملية انفعالية تدفعنى للعمل والبحث والاستقصاء واستكمال جوانب النقص فى بنائى المعرفى • باعتبار كل ذلك نوعا من الرد على تحد ما • ولكن الغضب والرد على تحديات الآخرين وان كان أظهر دوافعى لنفسى فى بداية عملى الشعرى فليس هو الدافع الوحيد ، أما التعاطف والاهتمام بعملى يدفعنى أيضا لمزيد من العمل والتجويد وقد كان من حسن حظى أن تلاقيت فى الثامنة عشر من عمرى بالأديب الأستاذ حسين القبانى الذى احتفى احتفاء كبيرا بأشعارى الأولى ، ثم بأستاذى الكبير الدكتور محمد مندور ذلك الأب والمعلم المبدع الذى كان يجد فى أعمالى وأعمال زملائى من الشعراء والأدباء ـ برغم فجاجتها فى ذلك الحين ـ ايقاعا ونبضا وصلة بواقع الحياة قد لا تتوفر فى أعمال الكبار ، ومن ثم دافع عن تجربة جيلنا الشعرية ووفر لها شرطا أساسيا للتطور والنماء •

أما بالنسبة للمسرح الشعرى فقد بدأت علاقتى به بمسرحية (الغول ـ لبيتر فايس ) من ترجمة أخى الشاعر الدكتور يسرى خميس ، وموضوعها احداث استعمار وتحرير أنجولا ، وكان عملى ( دراما تورجى ) يتلخص فى المشاركة لوضع تصور درامى للمسرحية من حيث الشخصيات والموسيقى والغناء الى آخر الوسائل الفنية التى تحقق الرؤية المصرية للمسرح الشامل من خلال استخدامها استخداما حديدا نهضت به مجموعة فنية تتكون من المخرج أحمد زكى ومؤلف الموسيقى المسرحية عبد العظيم عويضة والشاعرين يسرى خميس وفؤاد حداد وأنا • ثم انضم الى هذه المجموعة الفنية فيما بعد الدكتور صالح رضا الذى ساهم فى تدعيم فلسفة المسرح الشامل من خلال التشكيل الجديد •

ثم تبلورت فكرة المسرح الشامل فى ذهنى باعتبار ذلك الذى يصنع بطلا جديدا على المسرح ، وتلك هى الفكرة الكامنة والتى عملت من خلالها فى معظم أعمالى ـ أعنى فكرة وضع بطل جديد على المسرح . قد يكون البطل أسطوريا أو ملحميا كما فى الآداب الكلاسيكية أو لا منتميا كما فى الآداب الرومانتيكية أو بورجوازيا عند ابسن أو بروليتاريا كما عند برخت ، أما البطل فى المسرح الشامل فهو المجموعة أو الكتلة التى يستحيل أن تتكلم الا شعرا أو كلاما منغوما فأية مجموعة سواء كانوا بنائين أو صيادين أو جنودا ... الخ أى مجموعة عندما تتحرك وتتكلم فان كلامها يكون شعرا أو يكون على الأقل كلاما منغوما .

فالبطل فى القرن العشرين هو الجموع ، وقد ظهر هذا البطل فى بعض الأعمال المعاصرة بأفكار ومفاهيم مختلفة وفى مسرحيتى ( سندباد ) نجد ان المجموعة عندما تساند السندباد تجعل منه بطلا حقيقيا وعندما تتخلى عنه يسقط .

**س :** فى بعض الأعمال المسرحية يكون البطل متفوقا وفرديا مثل أعمال شكسبير . فهل وجود بطل فردى يفضل معه استخدام مسرح نثرى أم شعرى ؟ وما هى ضرورة الشعر فى المسرح الجماعى ؟

**ج :** الأفراد المتفوقون فى مسرحيات شكسبير ليسوا مجرد أفراد وانما نماذج بشرية أى جموع يلخصها الشكل الفردى ، ومن هذه الزاوية فان اللغة الشعرية هى اللغة المناسبة لهاملت وعطيل والملك لير وريتشارد الثالث باعتبار كل منهم نموذجا بشريا .

أما بالنسبة لقضية النثر والشعر فى المسرح فانى أود أن أتناولها بشىء من التفصيل : فالمسرح نشأ منذ البدء شعريا وكان التأليف الأول جماعيا والتمثيل جماعيا كما تمثل فى العروض الديونيزيسية وتعازى الحسين، ثم فى مسرح الآلام فى العصور الوسطى،وخروج المسرح من رحم الابداع الجماعى يحمل لسان الشعر أى لسان الجماعة . ثم حدث مع تطور الحياة والفكر أن ابتعد المسرح بالتدريج عن روح الجماعة وفقد بالتدريج لغته الشعرية ، ولكنه ظل يحن حنينا عميقا الى جذوره البعيدة ( روح الجماعة ) وفى الكثير من الأعمال المسرحية النثرية الجيدة نلتقى بالشعر المسرحى فى صورة النثر . والحقيقة انه لا فرق بين المسرح النثرى العظيم وبين المسرح الشعرى . فعندما يكون النثر جيدا فانه يصل الى مستوى الشعر من حيث التعبير بالصورة ومن حيث الموسيقى الخاصة فالنثر قادر مثل الشعر تماما

فى بعض الأحيان على التعبير بالصورة وعلى خلق موسيقى شديدة الخصوبة • ولعل حقيقة الخلاف بين الشعر والنثر فى المسرح هو الخلاف بين الفن واللا فن • فالجهد الذى يطالب به الكاتب المسرحى جهد شعرى فى جوهره بصرف النظر عن النتيجة التى يحققها نثرية كانت أم شعرية •

**س** : اذن ما هى ضرورة الشعر فى المسرحية الشعرية ، اذ لم يكن ثمة فارق كبير ؟

**ج** : الكاتب عندما يكتب مسرحية مثلا عن ( جمال الدين الآفغانى ) ، يجد ان ما كتب عنه يملأ خزائن ، هذا فضلا عما يصيبه الكاتب من تفاصيل متعلقة بأبعاد شخصية هذا الرجل ، ومع ذلك فعليه أن يختار من بين هذا الركام المعرفى الهائل بناء معرفيا يعرض فى ساعتين وحتى هنا لا فرق بين ما يكتب نثرا أو شعرا ، أما عن الكتابة الشعرية فنقطتان :

**الأولى** : ان البطل الجـديد الذى وجـد على المسرح فى حياتنا المعاصرة وعلى المسرح المصرى هو الجماعة على الأقل فى أعمالى •• حتى كاليجولا عندما أعددتها باعتباره عملا نثريا فلسفيا وجدت أن الكومبارس كحاشية الامبراطور لاينطقون وعندما أنطقتهم فى المعالجة الجديدة تولد بشكل ما البطل الجماعى ، هذا البطل من الضرورى أن يتكلم شعرا لان هذا هو بالطبع اللسان الجماعى •

**الثانية** : ان الشعر أكثر قدرة على التعبير عن قضايا الانســان الجوهرية ، والعالم الآن تتشابك فيه المصائر لدرجة ان أية نظرة جزئية ضيقة سـوف تؤدى به للفناء ، فلابد من الرؤية الشاملة لمشاكل الانسان والنظرة الشاملة هى مهمة الشعر • والمسرح عندما يستخدم الشعر كأداة للتعبير ـ انما يستخدمه كوسيلة للتعبير عن القضايا الانسانية الشاملة • أما النثر فيوقع بنا فى قضايا جزئية وتفصيلية وقد تكون تلك جزئيات من المعاناة الانسانية يجب أن تواجه ولكن المواجهة تكون أكثر فعالية حينما تتحقق من خـلال الرؤية الشعرية الشاملة •

والمهم : ان المسرح وجد لكى يناقش قضايا الانســان الأساسية وقد انجرف المسرح كثيرا ليصـبح وسـيلة تشـغل أوقات الفراغ والتسلية • وهو يحاول جاهدا اليوم ليستعيد نفسه من خلال المسرح الشعرى •

وأنا أفرق دائما بين شيئين : **المسرح الشعرى ــ والشعر فى المسرح** ، فالشعر فى المسرح ممكن أن يتمثل فى أغانى مسرحية أو مسرح مكتوبا بلغة تستخدم الصورة أو بلغة منظومة ٠

أما المسرح الشعرى فهو رؤية وليس أداة ٠ رؤية تعرض لموقف جوهرى أو شخصية جوهرية ٠ ومن الممكن أن نملأ المسرح بقصائد منظومة ويظل هذا المسرح لا علاقة له بالشعر ٠ ويكون فى أحسن حالاته مسرحيات قراءة للتمارين المدرسية ٠

أما الشعر المسرحى الحقيقى فهــو الشعر الذى يعبر عن رؤية شعرية لواقع معين ٠

والرؤية الشعرية المسرحيـــة تختلف عن الرؤية الشـــعرية فى القصيدة ــ ففى القصيدة تستطيع أن تعبر عن رؤيتك على الورق لكى تقرأ أو تلغى ، أما فى المسرحية فأنت تكتب كلاما لكى يجسده الممثلون ويشاهده الجمهور فأنت تتخيل قدرات الممثلين ونفسية الجمهور ، وامكانيات المسرح ٠ فأنت تقود عملية تولد من خلالها المسرحية بما تشمله من جمهور وممثلين ومواقف واضاءة وشخصيات حتى لو لم تكن على مستوى الوعى الا انها تمثل الخيوط الكامنة للبناء المسرحى بالجموع وللمجموع ٠

**س** : اذن فالقصيدة أقرؤها وأستمتع بها كفرد أما المسرحية فهى رؤية بالجموع وللمجموع فان الكاتب أو الشــاعر المسرحى وهو يكتب للمسرح يختلف عما لو كان يكتب قصيدة ، مع انه شخص واحد يقوم بالفعلين ٠ الا أننا نجد ان القصيدة تبدو كما لو كانت صوتا ذاتيا منفردا ، على الأقل فى تصورى ــ فهل هذا صحيح أم انك لك وجهة نظر خاصة ٠ على حين انه فى المسرح يكون موضوعيا لانه يقود حركة جماعية حتى لو كان منفردا فانه يكون واحدا أو جزءا من جماعة فما هو تعليقك على ما فهمت من ثنايا كلامك ؟ وهل يتخيل الشاعر فى المسرحية الشعرية مشاهد للحياة الواقعية أثناء الكتابة ؟

**ج** : الشاعر عندما يكتب قصيدة غنائية فانه لا يتخيل جمهورا مسرحيا وحتى الشعراء فى عكاظ كانوا يتخيلون جمهورا ولكنه ليس جمهور المسرح ٠ وأنت عندما تكتب الشعر المسرحى لتخاطب به جمهور المشاهدين فان هذا يشكل وسائلك فى التعبير ٠ وقد يحدث خطأ فى التخيل تجــاه الجمهور فمن الممكن أن يكتب كاتب تراجيـدى مسرحية لجمهور يتخيله بمواصفات معينة فلا تعجب الجمهور ويكون

ورد فعله مناقضا تماما لتصور الشاعر اذن فهو لا يتخيل الجمهور فقط بل ويتحمس له بطبيعة العلاقات الديالكتيكية بينه وبين الجمهور والمهم ان المسرحية لا تكتمل الا بالجمهور • على حين ان القصيدة يمكن اكتمالها بدون جمهور •

أما عن الذاتية والموضوعية فى شعر القصيدة والشعر المسرحى فلا يصح القول بان هذا يتميز بالذاتية وذاك بالموضوعية • فشعر القصيدة قد يكون ذاتيا الى أقصى حد وقد يكون موضوعيا مثله فى ذلك مثل الشعر المسرحى • وفوق ذلك فانه يجب استعمال هذه المصطلحات بحذر شديد • فالشعر ذاتى بالضرورة ، ومحصلة اجتماعية لواقع ما بالضرورة وهو فى أقصى حالات عزلته عن الواقع قد يمثل رأيا شديد الأهمية بالنسبة لمجتمعه وعصره والنظرة الدقيقة هى التى تميز النسب بين العنصر الذاتى والعنصر الموضوعى الذى يحتويه كل عمل فنى قصيدة كانت أو مسرحية • أما الخلاف الأساسى بين القصيدة والمسرحية فهو آن القصيدة تعبر بالصوت المنفرد عن الفرد والجماعة معا ( الجماعة الداخلة فى تكوين فردية الشاعر ) والقصيدة تخاطب عادة المجتمع كأفراد ، أما المسرحية فهى تعبر بالجموع (الممثلين والفنانين والفنيين مضافا اليهم الشاعر) وتخاطب الجموع ومن ثم يكون لكل منهما بناءه الموضوعى المتميز بجمالياته الخاصة •

س : هذا من حيث الموضوعية • فماذا عن الفروق فى الأداء أو من حيث التنفيذ للعمل المسرحى الشعرى والقصيدة وأنت تكتب اللونين وقد عايشت الخبرتين ، فما هى الخصائص والتفاصيل التى تميز كل مشهد من المشهدين ؟ بمعنى ما الذى يميز لحظة كتابة كلا العملين من حيث الانفعالات مع الشخصيات وحركة العمل فى القصيدة والمسرحية •• أم ليس هناك فرق ؟

ج : فى القصيدة أكون أكثر تركيزا على نفسى ، أما فى المسرحية فان عينى تكون مركزة على العالم أكثر • فالمسرحية تستغرق مساحة أكبر فى العادة من القصيدة ولانها تعبر من خلال الشخصيات فانك تظل مهددا بأن تسرقك الشخصية وتذهب بك بعيدا عن العمل • يجب فى المسرح أن أكون عقلانيا وأكثر وعيا •

والقصيدة أيضا تختلف فى لون وطريقة الكتابة والفنون تتشابه ولكن هذا التشابه لا يعنى ان الأنواع تختلط ببعضها لانه من السهل من ناحية الشكل الخارجى أن تكتب المسرحية فى شكل

قصيدة كما في المونودراما ، حيث تتكثف المسرحية فيما يشبه القصيدة • ومن الممكن أن تكتب القصيدة في شكل حوار مسرحي ، ومع ذلك تظل المسرحية مسرحية والقصيدة قصيدة • ويمكن اكتشاف ذلك في كل منهما ومن القراءة الأولى •

كذلك فإن هناك وجها تاريخيا بالنسبة للفرق بين المسرحية الشعرية والقصيدة ، وأنا أعني المسرح العربي والقصيدة العربية • فالقصيدة العربية تقاليد تجربة لمئات السنين ، أما المسرح العربي فليست له تقاليد قد تكون هناك بذور للدراما موجودة في الملاحم الشعبية وفي قصص العرب وفي الكتب الكبيرة كالأغاني والعقد الفريد • قد توجد مثل هذه الحواديت وأشعار المعلقات والقصص وما لها من أصول درامية غزيرة ولكن لا يوجد تراث مسرحي • وهنا نقطة فارقة •• فالشاعر العربي وهو يكتب القصيدة يستفيد من هذا التراث سواء عن طريق الاستسلام له أو الحوار معه • أو التمرد عليه وسوف يستفيد منه أيا كان موقفه •

أما الشاعر المسرحي العربي فهو هنا يواجه أزمة لانه لا يستند لتراث مسرحي قد يكون لديه تراث من العناصر الدرامية التي لم تدرس بكفاية حتى الآن كالملاحم الشعبية واعتماده على هذه العناصر يكون من خلال مجهوداته الخاصة وليس من خلال وضع متحضر ، ان على المبدع عندنا أن يدرس ويبحث ويكتب ويؤلف • وهي عملية صعبة لا يتعرض لها الشاعر في أوروبا • فالتراث في أوروبا مدروس ومعد اعدادا جيدا •

وبوجه عام يعاني الشاعر المسرحي عندنا من فقر في الأدوات عند كتابة المسرحية الشعرية •

س : عندما كتبت السندباد كيف طرأت فكرتها عليك وكيف تطورت تاريخيا معك ؟

ج : كانت نيتي منذ التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية ( قسم النقد ) أن أكتب عن العناصر الدرامية في الملاحم الشعبية • لكن أستاذي الدكتور مندور رفض الفكرة وقال انه من الأفضل أن أكتب عن المسرح لان الملاحم الشعبية ليست مسرحا •

وكان رأيي في ذلك الوقت ان العنصر الدرامي للملاحم قد يعطي مسرحنا الوجه القومي وما زلت حتى الآن أعمل في هذا المجال حتى لا تكون مجرد نقلة عن المسرح الأوروبي وليست لنا جذور قومية أصيلة .

وكان حلمى وأنا أكتب سندباد أن اقول بان تراثنا يمكن أن نعبر من خلاله عن كبرياء الانسان وحريته وهذا أفضل من التستر وراء أقنعة من تراث اليونان ٠

كنت أشعر وما زلت ـ أننا في مرحلة تكوين مسرحنا القومي ـ ووجدت في الصياغة المصرية لقصة السندباد في الف ليلة وليلة مادة ملهمة لأفكار ومواقف مؤثرة تأثيرا عظيما ، وكان حلمى وأنا أتفاعل مع هذا الجزء من تراثنا أن أصوغ عملا مسرحيا ذا قيمة فكرية وتأثيرية عالية وأن أصل به الى أكبر قدر من الناس متخطيا الوهم الشائع عن ابتعاد الشعر العربى عن الوجدان العام ٠ وما ان بدأت الكتابة حتى شعرت انني نسيت القصة الأصلية فلم يبق منها في نفسى غير المعاني وأثر الجمال الفنى وقدرة الفنان المجهول على خلق الرموز الرائعة ، وكتبت المسرحية الشعرية ( سندباد ) فاذا به يتحول من ذلك المغامر الخالد العظيم الى باحث عن الحقيقة ومدافع عن حرية الانسان ، واتسم العمل المسرحي دون أن أقصد بقدر كبير من التجريد ، فلم يبعده ذلك عن الجمهور وانما اقترب به من نفوسهم وحقق نجاحا ملحوظا وقد قمت بكتابة هذه المسرحية ثلاث أو أربع مرات وظللت أضيف وأحذف منها حتى قبل عرضها الأول بيومين وكان التغيير يتم على أساس تصورى للتعبير الأكثر تأثيرا في موقف ما أو الأكثـر خفة ظل في موقف آخر أو الأكثر غنائية في موقف ثالث يتطلب الغناء ٠

س : هـل تختلط الكتابة عنـدك بظروف الأداء التمثيلى أو العمل على المسرح ؟

ج : ما من كاتب مسرحي يمكنه أن يعيش بعيدا عن المسرح ، فلابد أن يتم حوار معايشة بين الكاتب والمسرح ومن خلال هذه المعايشة يعاد ترتيب المسرحيـة بمعنى أن يجرى المؤلف كل التعـديلات الممكنة لايضاح العمل ، كأن يحذف مثلا الاستطرادات التى تعطل الحركة الدرامية ٠ فالعمل المسرحي يكتمل من خلال البروفات والعمل على المسرح وهـذه عملية طبيعيـة تتمثل فى عـلاقة حقيقية بين الكاتب والمسرح ٠

س : لماذا لم تكتب سندباد نثرا ؟

ج : عند أول كتابه لسندباد لم يكن قد نضج فى ذهنى المفهوم الذى يربط المسرح الشعرى المعاصر بالجموع أو الكتلة البشرية كبطل

جديد ورئيسي ومع ذلك وجدت ان الشعر هو الأنسب للتعبير عن مادة المسرحية التى تمزج المنطق الانساني بالخيال الأسطورى والتى تحتوى على شخوص ذات أبعـاد رمزية محلقة بما فيها شخوص المجاميع من الرجال والنساء والأطفال فهو مجرد احساس بضرورة الشعر كأداة للتعبير فى سندباد واحساس فى نفس الوقت باستحالة التعبير عما أحسست به وفكرت فيه هذا الوقت الا شعرا ٠

س : هل يمكن أن نقول اذن ان القضية هى التى تحدد ضرورة كتابتها شعرا ؟

ج : القول بأن القضية هى التى تحدد الأداة المناسبة للتعبير عنها قول معقول ، ولكن الأدق هو رؤية الكاتب ــ فالقضية فى حد ذاتها يمكن أن تكتب نثرا من خلال الرؤية النثرية ويمكن أن تكتب شعرا من خلال رؤية شعرية تشمل الأشخاص والمواقف والمكان والحركة المسرحيـة ٠

س : وأنت تكتب السندباد كيف توصلت الى الشكل المسرحى ؟

ج : قبل كتابة سندباد للمرة الأخيرة ( النص الذى تم عرضه على المسرح ) شاركت فى تجربة ( الغول ) وقدم من خلال هذه التجربة المسرح الشامل لأول مرة على المسرح المصرى واستقبله الجمهور استقبالا طيبا جدا ٠ لذلك عند كتابة سندباد للمرة الأخيرة لم أكن أنطلق من تصورات نظرية وانما من تجربة تحققت بالفعل ، وبالاضافة الى ذلك فقد كان حلمنا المشترك أنا والمخرج الأستاذ أحمد زكي وكاتب المؤلف الموسيقى والألحـان عبـد العظيم عويضة ومصمم الديكور والأزياء الدكتور صالح رضا وكل من شارك فى سندباد من ممثلين وفنيين وراقصين كان حلمنا أن نقدم تجربة مصرية صميمة بعد أن قدمنا التجربة الأولى التى ارتكزت على عمل الشاعر الألمانى وكان هناك اختلاف هام فى اللغة علينا أن نطوعه بحيث لا نفقد شعبية هذا المسرح ــ فالمسرحية الأولى كتبت بالشعر العامى من صياغة الشاعر فؤاد حداد ٠ أما تجربتنا الثانية فقد كتبت بالشعر العربى، وهو أقل شعبية بالطبع ، ويحتاج الى جهد كبير لتوصيله الى وجدان الناس دون أن نفقد شيئا من شعبيتنا ٠ وهذا ما حدث بالفعل ، فقد نجحت سـندباد لتفتح الطريق على مصراعيه لذلك الشـكل المسرحى الجديد ( المسرح الشامل ) وقد خضنا بعد ذلك تجارب أخرى لنؤكد اتجاهنا الفنى ونقـدم ما نؤمن بانه الأجمل والأنفع للنـاس فمع المخرج الأستاذ نبيل الألفى قمت بتقـديم عملين من

التراث العالمي أحدهما للشـــاعر الكلاسيكي ( ابن جونسون ) عن مسرحيــة ( فولبدن ) وهي كوميديا شعرية تتناول بالنقد بعض العيوب الاجتماعية من خلال نماذج بشرية فردية ولم يكن في تصور احد أن مثل هذه المسرحية يمكن أن تخرج فى اطار المسرح الشامل ولكن فى اعدادى لها توصلت الى فكرة تطوير حاشية بطل المسرحية لتخلق منها بطلنا الجديد ( الجموع ) ثم فانه من خلال تحاور هذا البطل الجديد مع أبطال العمل الأصليين الكلاسيك ومن خلال الفهم المبدع للمخرج الكبير نبيل الألفى توصلنا الى تقديم كوميديا جديدة فى اطار المسرح الشامل ٠ وأما التجربة الثانية مع نفس المخرج الأستاذ نبيل الألفى فكانت اعدادا عن نص معاصر لألبير كامى وهو ( كاليجولا ) والاعداد هنا ليس مجرد تحوير جزئى للأصل وانما يكاد يكون رؤية جديدة من زاويتى الكتابة والعرض وقد هدم البعض ممن لا يستطيعون أن يروا الأشياء الا من جانب واحد ان مخرج كاليجولا كامى عليهم فى اطار المسرح الشامل ، ولكننا اعتبرناها خطوة جديدة على طريق ذلك الاتجاه المسرحى الكبير ثم بعد ذلك قدمت تجربة من تأليفى متخذة شكل المسرح التسجيلى عن الثورة العرابية قام باخراجها مخرج شاب من الذين اقتنعوا بذلك الشكل المسرحى الجـديد وهو الأستاذ عبد الغفار عوده والف الموسيقى والألحان عبد العظيم عويضة ، وكانت الخطوة التالية بعد سندباد لتأكيد التجـربة المصرية الصـحيحة وعطائها الخـاص فى اللون والأدوات والملامح وظللت أعمل فى الخطين : الرؤية الجديدة لمختارات من الأعمال العالمية الممكن أن تتبادل حوارا خصبا مع المشــاهد المصرى ، والرؤية المصرية تأليفا وعرضا لأعمال ذات أهمية قومية ٠ فأعددت بالشعر العامى مسرحية ( مجانين ماراصاد ) التى تؤرخ للثورة الفرنســية وتطـرح قضــية الحوار بين الوســائل المتعددة للنهوض بأمة من الأمم ، ثم كتبت مسرحية ( الشبيبة ) لأطرح فيها قضية صراع العقل ضد الخرافة فى دول العالم الثالث من خــلال الرؤية العقلية لمختارات من أساطير العالم فى اطار حدوتة شعبية مرتكزة على مفهوم المسرح الشامل ٠

س : هل هناك صعوبات معينة بصدد الأداء الشعرى بحيث يعجز عن التعبير عن مواقف معينة ؟

ج : يواجه الشاعر خصوصا شاعر الفصحي صعوبات كثيرة ، فالفصحى تخلق وحدة لنسيج قوية فى العمل المسرحى ، وعلى الشاعر الدرامى أن يحقق التنوع والصراع داخل هذه الوحدة ، ويختلف عن ذلك

شاعر العامية وكاتب المسرح النثرى لانه يمكن التعرف على نحو أسهل على الأبعاد الثقافية والاجتماعية والنفسية للشخصيات من خلال النطق العامى ٠

والمشكلة فى الشعر المسرحى ان نجاحه يكون بقدر كونه شعبيا وليس المهم أن يكتب بالعامية أو الفصحى ، فالمهم أن يصل الى الناس وألا يكون حاجزا بينى وبين الجمهور ٠ يجب أن يكون الشعر المسرحى بسيطا بقدر الامكان فهو على عكس القصيدة التى يمكن تأملها واعادة قراءتها فالجملة المسرحية تلقى مرة واحدة ولا توجد فرصة لدى المشاهد للتأمل والاعادة ولا مجال فى الشعر المسرحى للحذلقة والتركيب المعقد ٠ يجب أن تكون الجملة الشعرية بسيطة واضحة على المسرح ٠ وهناك مشكلة التلوين ( لون الشخصية ) أنا أريد أن أخلق بالفصحى حوارا بعيدا عن سوقية اللغة ، وهذا ليس مستحيلا ، ولكن لا توجد وصفة جاهزة للوصول اليه فكل شاعر مسرحى يصل الى ذلك التلوين بأسلوبه الخاص ، وأنا أصل أحيانا الى تلوين الشخصيات باستخدام جمل شعرية قصيرة تسمح للممثل بحركة وتعبير أفضل ، وأحيانا أبحث عن مفردات عربية تعطى الشخصية اللون الذى أريد ، وأحيانا أجد انه لا مفر من استخدام مفردات عامية ، وكل شخصية من الشخصيات تدفعنى لأن أبحث لها عن حلول حتى تتميز بلونها المتفرد ٠ وليس ذلك قاصرا على الفصحى ٠ ففى الشعر المسرحى العامى أيضا يواجه الشاعر مشكلة تعدد مستويات التعبير عند الشخصيات ونوعية الشعر المناسب للموقف الدرامى أو الموقف الخطابى أو الموقف الغنائى أو الموقف التأملى او الموقف الحركى الى آخره ٠ وفى مسرحية ( مجانين ماراصاد ) واجهت هذه المشكلة ، مشكلة تفاوت التعبير بين حدين فى أحدهما يقف المفكر الثائر والفيلسوف وفى الحد الآخر يقف الدهماء والمجانين ولكى يظل الفرق بين الشعر العامى والشعر الفصيح فى المسرح ٠ ان اللغة فى الشعر العامى لا تستند الى تراث مدروس ، بينما هى فى الشعر الفصيح تستند الى تقاليد الشعر العربى العريقة ٠

س : ما الذى يحدد طول الفقرة أو المونولوج أثناء الحوار ٠ هل يكون ذلك محكوما بالصنعة ؟ أم التداعى ؟ أم يتم وفقا لأساس آخر ؟

ج : فى حياتنا العادية الناس هم الذين يصنعون الكلمات ، أما فى المسرح فالكلمات هى التى تصنع الشخصية وخارج ذلك فأى كلام عن المسرح لا قيمة له ، والجملة الشعرية على المسرح يحددها الموقف

الدرامى الذى يتكون من صراع الشخصيات ٠ فاذا كان الموقف موقف مفاجأة ربما تكفى جملة قصيرة جدا لاحداث أكبر أثر ممكن ، واذا كان الموقف موقف اقناع سوف يحتاج الشاعر بالتأكيد الى عدد كبير من الجمل لتحقيق ذلك الاقناع ٠

س : عندما حاولت أن تكثف مسرحية من ١٠٠٠ سطر شعرى الى ٢٠٠٠ ( الثورة العرابية ) ما هو وقع مشهد الحذف بالنسبة لك ؟

جـ : أحيانا أشعر بالخزى ربما للقيمة الذاتية للجزء المحذوف ، وأحيانا أشعر بالارتياح لأن الحذف يضفى على العمل مزيدا من الوضوح ٠ ورغم ان الشكل المسرحى بالنسبة لى حلم لا يتجدد الا من خلال العمل ( الكتابة ) ثم العرض ، فيحكمنى فى عملية الحذف عاملان : أولهما : هدف المسرحية ٠ والثانى : امكانيات المسرح ٠

س : ألا توجد مشكلات أو معوقات تعوق حركتك أثناء الحذف والاضافة فى صميم بناء العمل ؟

جـ : المعوقات هى أنه يكاد يكون مستحيلا منذ البداية أن أعرف ان كان ما أقدم عليه من حذف أو اضافة هو الأفضل أو الأسوأ بالنسبة لعملى ، وتزداد الصعوبة عندما تأتى فكرة الحذف أو الاضافة من الخارج أقصد مطالب الرقابة على المصنفات وليس رأى الفنانين من الزملاء الذين أطلب رأيهم ، كما تزداد الصعوبة أيضا عندما أجد ضرورة الحذف والاضافة بعد اكتمال العمل ٠

س : عندما تكتب هل يكون خيالك مع الكلام ؟ أو الشخصيات ؟ أو وقع الحياة العامة ؟ أو خشبة المسرح ؟

جـ : الحقيقة ان خيالى لا يكون مركزا على عنصر بذاته بل يتردد بين كل ما ذكرت من عناصر ، وأحيانا أركز على العمل نفسه فيكون بالنسبة لى هو عالمى الحقيقى ، وكل ما عداه ثانوى وأحيانا يكون عالمى الحقيقى هو المسرح أو الناس ، وأحيانا تكون الكلمات أو الشخصية هى موضع تركيزى ٠

س : اذا تذكرت مراحل اعداد المسرحية ومعايشتك لها وأنت تعمل فيها هل مررت بألوان معينة من الخبرات ـ وما هى أنواع الخبرات الوجدانية التى مررت بها وهل لها ترتيب معين ؟

جـ : بالنسبة لى تختلط المعاناة مع الاستمتاع والرضا فى كل مرحلة من مراحل العمل ٠ فالاستمتاع عندى ينبثق من المعاناة لتتبعه معاناة

جديدة ثم استمتاع جديد وهكذا فى المرحلة الأولى من كتابة العمل وأثناء التشكيل وفى الجزء الأخير منه ٠

س : ما الذى يتحكم فى طول العمل المسرحى عندك ومتى تشعر أنك سوف تنهى العمل هل هو العرض المسرحى أم ماذا ؟

ج : ما يحدد طول العمل عندى :

١ ــ القضية نفسها ٠ أشعر ان القضية انتهت فلا داعى لاستمرار المرافعة ٠

٢ ــ ظروف المسرح كعنصر خارجى ٠ أحيانا أشعر أن القضية تنتهى ولكن لابد أن أنهيها فى ساعتين ٠ ومن ثم أقوم بعملية تكثيف لإسياق المسرحية ، فالجمهور له سيكولوجية معينة والمسرح له طاقته ، ولابد من مواءمة طول المسرحية مع هذه السيكولوجية وتلك الطاقة ولابد هنا من اعادة الصياغة ٠

س : عندما تشرع فى كتابة مسرحية ــ أى خلال التنفيذ ــ ما هى المحاور أو العناصر أو الأبعاد التى تضبط من خلالها عملية بناء المسرحية ؟

ج : أربعة محاور أضبط من خلالها عملية البناء المسرحى :

١ ــ الرؤية العقلية لما تمت كتابته فبعد كل عملية اندماج أخرج بنفسى بعيدا عن العمل لأنظر الى ما كتبت على ضوء العمل ٠

٢ ــ الحدوته أو القضية التى تطرحها المسرحية تحدد لى ما هو ضرورى وما هو زائد وما هو ناقص ينبغى استكماله فيما كتب ٠

٣ ــ تكوين وتطور الشخصيات المسرحية فكل ما يساهم فى تقوية التكوين للشخصية أو تطويرها يساعدنى فى عملية البناء والعكس صحيح ٠

٤ ــ العلاقات بين الجزء والكل فى المسرحية ، فكل ما يدعم الشكل العام يصبح محل اهتمامى فى البناء وبالتالى فان النظرة الكلية تساعدنى على اختيار الكلمات والمواقف ٠

س : فى بعض المواضع تحدث اشراقات وفى مواضع أخرى لا يحدث

اشراق ـ هل هناك مسائل محببة في العمل نفسه أو خارجه خاصة بك تتحكم في ذلك ؟

ج : الواقع أن هذه الأمور مجتمعة تتحكم في لحظات الاشراق • والاكتئاب عندى والاشراق أيضا عموما يأتيان بشكل تلقائى •

س : هل يقابل مواقف الاشراق مواقف أخرى يمكن أن توصف بالانغلاق؟

ج : الفن بالنسبة لى كما أكتبه وكما أتمناه وأستمتع به اشراق ، مهما كان موضوعه • فحتى الكلمة قد تكون اشراقا في الدراما • أما الانغلاق الذى يحدث لى فمعناه الوحيد أن أتوقف عن الكتابة •

س : على مدى العمل كله هل يحدث هذا بايقاع معين أم المسألة عشوائية : أعنى مسألة الانفتاح والانغلاق ؟

ج : ما دمت أستمر فى العمل أشعر بالاشراق وعندما أتوقف أشعر بالانغلاق وأحيانا أواصل العمل أملا فى لحظات اشراق تالية •

س : وأنت تكتب تسلم بأن الكاتب المسرحى يعمل من خلال المسرح كيف يحدث ذلك ؟

ج : تأتى أولا فكرة المسرحية وهى عندى غالبا ما تكون مرتبطة بقضية عامة تشغلنى فى الحياة والفن كقضية أن يكون للمسرح المصرى شخصيته القومية المتميزة والأصيلة ، من خلال ربطه بالجذور الدرامية فى تاريخنا الثقافى ولذلك تركزت أعمالى حتى الآن على المادة المستوحاة من التراث الشعبى والتاريخ والأسطورة ، وذلك بالطبع لا يمنع من اتخاذ الواقع المعاش مادة للكتابة فى المسرح الشعرى ، ما دام المؤلف قادرا على لمس ذلك الواقع لمسا عميقا لا يتوقف عند سطوحه وانما يغوص فى جذوره التاريخية والأسطورية والشعبية فهى بالتأكيد موجودة به على نحو أو آخر وبعد أن تأتى الفكرة أبدأ فى مرحلة الدراسة والبحث عن كل ما يدعم فكرة المسرحية فى الكتب والحياة • وفى خلال هذه المرحلة تبدأ شخصيات المسرحية فى الظهور واحدا تلو الآخر حتى تكتمل شخصيات العمل قبل أى شىء آخر فى المسرحية ومن خلال فكرة المسرحية والشخصيات التى أتخيلها فى مواقف متعددة أصل الى نسيج القصة المسرحية • وأثناء تفكيرى فى الشخصيات والمواقف أفكر فى المسرح والممثلين كما انه أثناء تفكيرى فى القصة المسرحية أفكر فى وسائل العرض الممكنة ، ثم بعد ذلك كله أبدأ عملية

الكتابة • ثم أنظر الى ما كتبت ، فاذا وجدته جيدا أواصل الكتابة ، وربما تكون النتيجة مسرحية جديدة • وقد أتوقف لأبدأ من جديد وقد أكتشف من خلال ما كتبته أن الموضوع برمته لايستحق مواصلة العناء ، وعلى ذلك فان عملية التأليف المسرحى عندى تنقسم الى مرحلتين سابقتين على البروفات والعرض •

ويمكن اعتبار البروفات مرحلة ثالثة تتم فيها بعض التعديلات فى النص حتى أصل الى صورته النهائية •

أما المرحلة الأولى فهى أطول المراحل ، ربما تمتد لسنوات وسنوات ، وأما المرحلة الثانية ، مرحلة الكتابة ، فتطول أو تقصر وفقا لحجم القضية التى أتناولها ولكنها فى كل الأحوال قصيرة نسبيا • وأما المرحلة الثالثة فهى بالطبع لا تتعدى الوقت اللازم من بدء البروفات حتى العرض الأول •



## ● لقـاء

## مع الشاعر/فتحى سـعيد ★

س : هل تذكر كيف دخلت فى التجربة الشعرية ؟

ج : أنا أذكر بداية التجربة الشعرية من ناحية الكتابة ـ اذا كنت تقصد ـ التجربة الأولى كانت وأنا فى الثالثة الابتدائية : وقبلها كان يوجد نوع من المناخ الشعرى ساعد على تهيئة التجربة ، حيث كنت أسمع كثيرا عن الشعر العربى فى حديث أبى وأعمامى عندما كنا نلتقى ، فكانوا يستشهدون بأبيات مثل التى فى ديوان الحماسة فقد كانوا يحفظونه ، وكانوا عربا بطبيعتهم على السليقة ، وكانت هذه الأبيات تدخل فى نفسى دون احساس بمعناها ·

وأذكر مثلا : وأن الذى بينى وبين أبى : وبين بنى عمى لمختلف جدا ·· أمثلة أذكرها الى الآن من هذا القبيل · وبعد ذلك حفظت شعر والدى ، لأنه كان من علماء الأزهر وأستاذا للغة العربية ، فعودنى منذ الصغر أن ألقى قصائده بالنيابة عنه ، فكانت تكتب لى بخط جيـد وكبير وتشكل ، ومن ثم فقد أفادنى كثيرا فى تهيئة التجربة الشعرية عندى ، رغم أنى كنت أصطدم بنصوص المدرسة التى كنا ندرسها ·

وعندما كنت أقول الشعر ، ويقدموننى ( الطالب فتحى سعيد بالثالثة الابتدائية يقرأ قصيدة من نظم والده وكانوا يحيوننى ) كنت أحس أنى أنا الذى أريد أن أقول القصيدة الخاصة بى لاأريد أن أقول قصيدة أحد آخر · وأذكر اننى جلست أقرأ فى ديوان لشاعر مجهول اسمه ( ابن محمود ) من الفيوم ، وأعجبتنى قصيدة من شعره ، فقلت ان هذا شاعر غير معروف وأنا سأقلد القصيدة ،

---

(★) دار هذا الحوار بمنزل الشاعر فتحى سعيد بمدينة القاهرة يومى ١٥ ، ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٨٠ ·

وأخبىء الديوان وأقرأها وتكون من تأليفي ، وقد كانت هذه أول محاولة وكان اسمها :

يا شرق حان الوقت فانهض لا تنم

اما الى المجد مرفوعا أو الى العدم

وواضـــح ان المحاولة لطالب في العاشرة ، انه نسج على منوال قصيدة ، وما زلت أحتفظ بهذا الديوان الى الآن ، رغم ان اسـم صاحبه ( المسمى بابن محمود ) مجهول الى أن نضجت تجربتي أكثر في المرحلة الثانوية ، وذلك خلال مظاهرات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ومعارك فلسطين ، فبدأت أقول قصائد شعرية للطلبة ، وكانت أشبه بالخطب الحماسية • وفي نفس الوقت كنت أنسجها على نماذج من شعر أبي • الى أن أتيح لي أن أرسل قصائد لمجلة الرسالة فردوا علي في البريد ، ثم قصائد لجريدة الزمان ـ حيث كان ركن الأدب يشرف عليه الأستاذ محمد الأسمر الشاعر ، كنت أرسل له القصيدة من ١٢ بيتا فينشر منها ثلاثة أبيات أو أربعة ، وكانت قصـــائد كلها عبارة عن تحية الربيع عندما يأتي ، والحديقة في الأصيل ، والشقراء التي قابلتها في الشارع ••• الخ وبدأ النشر يشجعني ، في المرحلة الثانوية كان لي نشاط طلابي جيد ، وكانوا يطلقون علي لقب « شاعر المدرسة » وخطيب المظاهرات ، واستمر هذا الحال حتى مطلع الخمسينات فألقيت قصائد كثيرة عن الشهداء ومن هذه القصائد والتي كان يحفظها الطلاب قصيدة أقول فيها :

أولئك هم شهداء الوطن

وروح البلاد وريحانها

وما هم بموتى ولكنهم

خلود كما نص قرآنها

وكنت في الثانية أو الثالثة الثانوية ، وبدأت النشر في هذه المرحلة • وكنت ألقي الشعر على السجية ولم يكن عندي دراسة عربية كافيـــة للعروض أو الأوزان ، انما كان يصحح لي أخطائي كلها أبي وأساتذتي في المدرسة ، وكان أيضا ـ يفيدني في العطلة جدي الذي كان أستاذا من دار العلوم ، فوجدت في مكتبته بعض كتب صغيرة أعانتني على قراءتها • وقد ساعدني على أن أقرأ لأول مرة باصرار صديق هو خالي ، وكان من طلاب الأزهر المتفتحين جدا وقد مات وهو شاب ، كان صديقي هذا في أوقات العطلة الصيفية

كلها يرغمنى على حفظ الشعر ، وأبى لم يصنع هذا معى ، حيث حجب عنى الكتب القديمة بحجة أنها كتب صفراء ، وحين كنت أحاول قراءة أحد هذه الكتب القديمة كان يرفض ، حيث كان يقول أنا لا أريدك أن تضيع فى المتون والحواشى ، الى أن ألححت عليه حتي في الكبر بعد استقرارى كشاعر ، فقلت له رشح لى شيئا من هذه الكتب أقرأها . قال لى يكفيك الأغانى وأدب الكاتب ، وقال لى لا تبدد وقتك فى البحث في هذه الكتب وانفتح على الثقافة الغربية .

اما أني أتعقد من الشعر نهائيا ، أو اني أتحدى هذه العقدة وأظل شاعرا .

وفى الحقيقة أنا تحديت ، وكتبت بحثا كبيرا قدمته للدكتور محمد حسين أستاذ الشعر بعنوان « عدم ضرورة العروض فى الشعر » فهاله هذا العنوان ، وكنت قد ذكرت فيه أن الشعر أسبق من العروض ، وأن الخليل بن أحمد استن العروض من خلال الشعر ، ورتبها وصنفها وعدد بحورها ، والشاعر ليس فى حاجة اليها . وأرفقت نماذج منشورة من شعرى فى عدة جرائد ومجلات مصرية . فكان استقباله للبحث ليس طيبا ، بل تشكك فى أن هذا الشعر لى ، ولم أيأس ، وصممت على أن أثبت قدمى كشاعر ، وأتحدى فشلى فى دراسة اللغة العربية وتحولت الى دراسة الاجتماع والخدمة الاجتماعية ، وآتيحت لى تجربة سريعة ، خلال الدراسة العالية حصلت على دبلوم معهد المعلمين بسبب بعض الظروف العائلية، وعينت فى السلوم (فى الصحراء الغربية) مدرسا للتاريخ والجغرافيا وهذا العمل أعطانى فسحة عظيمة ، حيث أن السلوم بلد صغيرة وليس بها بحر ولا جبل . فيها مدرسة كانت هى اللوكاندة التى أنام فيها ، وأنا الناظر ، وأنا المدرس ومعى اثنان من المدرسين فقط ، وكان على أن ألبس سمت الناظر . المهم وجدت فرصة طيبة للتأمل والتعمق واعادة النظر فى شعرى ،فكانت فترة ثرية ،ولو أنها كانت تتحدث من خلال الأشعار عن الحب والصفاء والمعانى الجميلة وعن اللهو . ويهمنى أن أذكر أن تأثرى كان بقراءات لطاغور وجبران ككتاب ، أكثر مما تأثرت بشعرهم . حيث بهرت بهم بشكل خاص، وتأثرت جدا بدراسة الفلسفة خصوصا كتابات الأستاذ يوسف كرم ، فحببنى كثيرا فى الفلسفة خصوصا أرسطو وأفلاطون وظل حبى لكل من الفلسفة والتاريخ والشعر يلازمنى هذه الفترة .

وقد خرجت من تجربة السلوم بديوان ( رباعيات السلوم ) ٠ ومن هنا كنت أنشر شعرى فى مجلة الرسالة ٠ وغيرها وأواصل دراستى العالية حتى حصلت على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية ١٩٥٩ وشغلت فترة بالوظيفة والعائلة لأنى وحيد أبى الذى كان بالمعاش ٠٠ الى أن استقلت فى عام ١٩٥٩ وعملت بجريدة الجمهورية فى العدد الأسبوعى ، حيث كان يعمل الشاعر كمال الشناوى والأستاذ اسماعيل الحبروك ٠

وفصلت عام ١٩٦٠ ضمن مجموعة من الكتاب ٠٠٠ وأفادتنى دراستى للاجتماع والاقتصاد والعلوم الانسانية والوراثة وغيرها فى أنها أكملت دائرة المعارف الخاصة التى يجب أن يكون عليها الشاعر ٠٠٠ وكلها كانت اضافات أثرت معلوماتى ، ثم كان للسياحة والطواف الوظيفى فضل فى صقل هذه المعلومات وفى توظيفها للتجربة الشعرية ٠

واستقررت نهائيا فى القاهرة ، وعدت مستقيلا من العمل كى أبدأ من جديد صحفيا بوكالة أنباء الشرق الأوسط ، ثم مجلة بناء الوطن ، ثم مجلة الاذاعة الى الآن ٠

س : معروف انك تكتب الشعر التقليدى أو الشعر العمودى وكذا الشعر الحديث : انتقالك من الانصياع الكامل للعمود الى التحرر من القافية متى حدث ؟ ٠

جـ : الانصياع الكامل للعمود كان هو المدخل الى شعرى ، انما أذكر أنه فى القرية كان صديقى الأزهرى المتفتح جدا والمتحرر جدا قد دلنى على أشعار المدرسة الجديدة مثل غنائيات أبوللو وعلى محمود طه ، رغم أنى لم أكن أحب كثيرا على محمود طه لنقلاته الجديدة وتلك أعطتنى فرصة تجريب بمعنى امكان كسر حدة العمود فى القصيدة ، كما هو الحال فى الشعر الأندلسى على نحو خاص ، حيث أعجبت كثيرا بتحرره وخماسياته وسداسياته وموشحاته فكان احساسى بالغنائية فى القصيدة أو بالصورة الشعرية أكثر من الاحساس بالقالب العمودى ، مما شدنى الى هذا اللون أكثر من العمود ٠ ولذلك كنت أفشل دائما فى حفظ نص كامل عمودى فى المدرسة ، بينما كنت أستطيع حفظ موشح مثلا ٠

وكانت أول تجربة لى على ما أذكر سنة ١٩٥٠ وكانت هناك النماذج التى كتبها السياب ونازك الملائكة ، وأنا كنت منقطع الصلة

بالحركة الشعرية لطوافى بالأقاليم ، حتى المجلات البيروتية التى كنت أنشر فيها لم أكن أراها الا بعد عودتى للقاهرة أثناء العطلة ٠ كانت هذه النماذج بدأت تصل بجانب أنى طالعت بعض قصائد للمازنى ( مثل اليتيم أو أبوك ) تحتوى على التفعيلة الجديدة ٠ وقرأت أيضا لفريد أبو حديد وباكثير مثل هذه النماذج ٠ فانجذبت اليها ، الا أننى سمعت بأبى يرفضها فى البداية وكذا بعض الأساتذة ، الى أن صدرت قصيدة لعبد الرحمن الشرقاوى ، فأخذتها وجلست أقرأها على أبى وعلى جماعة من أصدقائه الشيوخ حوالى سنة ٤٩ أو ٥٠ فاعجبوا بها كثيرا ، فقلت لهم : هذا شـــعر جـديد وأنتم ترفضـــون هذه المحاولات ، فقالوا : لا ، هذا تجديد مرضي عنه ، وبدأت أنسج على هذا المنوال ٠ فبدأت من خلال النظرة الواقعية والاتجاهات المطروحة فى هذا الوقت أكتب عن قصر الباشا الواقع فى طريق قريتنا أثناء مرورى به ٠٠ فأقول مثلا : ٠

ـ قصر كبير

ـ والشمس تجنح للمغيب

ـ وأنا أسير

أو فى قصيدة ( قلب وحيد ) بالصحراء الغربية ١٩٥٤ :

البحر يصفع جبهة الليل العريض

بقذائف الموج العنيد

والليل يوغل فى الظلام بلا امتداد

فى خطوة عرجاء رنحها المسير ٠٠

وهذا هو قاموس الشعر الجديد الذى اشتغل عليه كل الشعراء فى البداية انجذابا للشكل ، وليس تأكيدا لملامح ، وكذلك أخـذ على الشعر الجـديد تشابهه وتوحـد قاموسه ، وكانت تجربة فى البداية ، الا أنه بعدما استقر ، أصبح لكل شاعر قاموسه ، وتمايزت ملامحه من شاعر الى آخر ، فهذه كانت البداية ، وكتبت ، واحتفى بى ، حيث كانت أول قصيدة تنشر بحفاوة قصيدة ( مجذوب ) وهى قصة أحـد المجاذيب فى سيدنا الحسين ، والغريب أنه كان فيه مسابقة فى قصر الثقافة ، فنالت الجائزة ، رغم ان رئيس اللجنة كان عزيز باشا أباظة فأعطى جائزة الى مجذوب وهى قصة رجل ينتفض فى المقهى وحوله الشاربون الشاى والجوزة والمسطولون ٠٠٠الخ ٠

هذه كانت البدايات الأولى الى أن استمرت التجربة دون تعمد ، أى عندما أكتب قصيدة أو تأتى القصيدة فانى لا أختار لها شكلا بعينه ، انما هى تأتى محكومة تقتضى الشكل من البداية ، فتأخذنى معها ، أنا لا أفرض شكلا معينا للقصيدة ٠

س : معنى هذا أنك لا زلت تكتب الشعر العمودى والشعر الحر فى وقت واحــــد ؟

ج : نعم ولكن يغلب على الشعر الجديد ، ولو أنه لا يخرج فى صياغته كما ذكر بعض النقاد عن الصياغة التقليدية للقصيدة ولكنها فى قالب جديد ٠ وأنا أريد أن أفسر الصياغة التقليدية وأقول : أنها وفرة الموسيقى للشعر الجديد ، لانه من المطاعن التى طعن بها الشعر الجديد ، هى نثريته أو اقترابه من النثر ، وظن الشعراء ان التحرر من القافية معناه النثر ، ظن بعضهم ذلك ٠ أبدا : الاستغناء عن القافية معناه شحنة الموسيقى المركزة داخله حتى تجذب اليك السامع أو القارىء ٠

س : نحن الآن انتقلنا نقلتين : الأولى عن تجربتك الشعرية ، ثم تطرقنا الى الشعر العمودى ثم الى الشعر الجديد والمزاوجة بين الاثنين على اعتبار أن الشكل هو الذى يفرض نفسه من البداية وأنت تنساق معه بتلقائية ٠ هل يحدث أحيانا أن كونك تجيد الاثنين ، انك تجد نفسك تكتب القصيدة بهما ؟ هل هذا يحدث معك ؟

ج : حدث فى بعض قصائد ٠

س : يعنى هل فعلا يمكن مثلا أن تكتب مقطعين أو ثلاثة بالشعر التقليدى، وبعد ذلك يأتى مقطع بالشعر الجديد ؟ هل هذا يحدث معك ؟

ج : حدث فى بعض النماذج والتفت اليه ، ولكنى حاولت أن أسيطر على مسار التجربة فيه ، أيقنت من البداية أن القصيدة تتراوح عندى بين هذا وذاك ، فاستطعت أنى أغلب الشعر الجديد ، وكل مقطع أو مقطعين أجنح الى شعر عمودى من المجزوء كى يخفف ريتم الانتقال ٠ وهذا ما حدث فى بعض القصائد مثل قصيدة ( انتظار ماذا ) ولو أنه يلتزم الى حد ما بالقافية الا أن شكلها فى الشعر الجديد يقول :

ـ جلست أنتظر ٠
ـ من ألف عام هنا ألفيت أنتظر
ـ نام الخليون الا من هم سهروا
ـ وجلست أنتظر ٠

وبعد ذلك مثلا فى الوسط أقول :

سألت نفسى الحزينــة　　عن سر ليلى الطويل
الذكريات السـجينة　　والليــل غــول ثقيل
فى اليم سارت سفينة　　لــكل ريــح تميــــل
أنظــر لبــاب المدينة　　عليه جــرح يســيل

سور المدينة يحكى لو حكى الحجر
تلك الدماء على أشلائها عبروا
وجلست أنتظر ٠٠٠ الخ

س : النقلة التالية : بحكم ان دراستنا الحالية عن المسرحية الشعرية أو الشعر المسرحى : فكم ديوانا كتبت أول مسرحية لك وهى الفلاح الفصيح ، وهل هذه أول محاولة لك ؟

ج : نعم هى أول محاولة ، يعنى كان هناك محاولات سنة ٤٨ أو ٤٧ اسمها ( الشاعر والحسناء ) ولكن لا تستطيع أن تسميها مسرحية بالمعنى الكامل فقد كانت قصيدة طويلة تتحدث عن أن الشاعر التقى بغادة حسناء على شاطىء البحر ، وأعجب بفتنتها وعريها ، وأخذ يغنى لها ٠٠٠ الخ فى قالب شعرى عمودى ، وكنت طالبا فى المرحلة الثانوية ، وأذكر أنى أرسلتها الى مجلة الرسالة ولم تنشرها ٠

س : هل تأثرت فيها بأحد ؟ أم أنها كانت محاولة شخصية بحتة ؟

ج : لا ٠٠ أنا كنت قرأت المسرح ، ولكنى لم أكن أكتبها كى تكون مسرحية، كنت متأثرا بقصائد الشاعر على محمود طه ، وببعض مسرحيات شوقى ، انما كنت أرجو أن أقول قصة شعرية ، وكان فيها التجنيح الرومانسى ٠

س : اذن كانت الفلاح الفصيح هى البــداية الأولى فى محــاولة الكتابة للمسرح ٠ كم كان عــدد الدواوين المنشورة قبل هــذه المسرحية « الفلاح الفصيح » ؟ ٠

ج : قبلها كان الديوان الأول (فصل فى الحكاية) ثم (أوراق الفجر ٦٧) ، ثم كتاب الغرباء ( دراسات ) ، ثم مصر لم تنم سنة ٧٣ ٠٠ ثم ( دفتر الألوان ٧٥ ) ، ثم كتبت هذه المسرحية ولم تنشر ولكنها

تحت الطبع فى « سلسلة مسرحيات مختارة » · وهى نشرت سنة ٧٠ فى روز اليوسف ونشرت مختصرة جدا · حذفت بعض أجزائها ·

**س** : تقول انك كنت تجد الفرصة متاحة لك أحيانا لكى تتفرغ لسبب أو لآخر ، هل هذه المسرحية كتبت فى وقت من أوقات هذا التفرغ ؟

**ج** : كتبت فعلا فى الفترة من سنة ٦٨ ، وكنا نقلنا نقلة أخرى أيضا غير نقلة الجمهورية من المجلات والصحف الى أماكن أخرى غير صحفية ، واستمر هذا النقل لعام ٧٢ ، حيث صدر قرار جمهورى بعد ثورة التصحيح باعادة كل الكتاب والصحفيين الى أعمالهم السابقة ، أى من ٦٨ : ٧٢ حوالى ٤ سنوات كنت خلالها قعيد المنزل ، أنا كتبت هذه المسرحية فى تلك الفترة بجانب عدة برامج درامية للاذاعة ··

**س** : حين بدأت تكتب مسرحية ( الفلاح الفصيح ) ما الذى شدك للفلاح الفصيح كموضوع ؟

**ج** : أولا : أنا كنت دائم الانشغال بالبحث عن موضوع ، فخطر لى العودة الى التاريخ باعتبار ، أنه هو المنبع الأول ، فأعجبت جدا ببعض القصص الفرعونية ، وظللت أعايشها مثل قصة ( جزيرة الثعبان ) على سبيل المثال ، التى رسى عندها أحد القوارب ، فاذا هى ثعبان ممتد ، فعندما وجدهم أغرابا استضافهم وأكرم وفادتهم ، وعادوا الى الملك يتحدثون عن هذا الثعبان المرقش الجميل ، الذى أكرمهم . فبعث الى الثعبان بالهدايا ··· الخ ·

وكانت تشغلنى مثل هذه الأفكار ، وشغلتنى فكرة أوديب ، شغلتنى أفكار آلهة الأوليمب وصراعاتها أمثال زيوس وأفروديت وهيرا ··· الخ · ولقد قرأت أوديب فى مصادر كثيرة ، وفى ترجمات متعددة وكذا بيجماليون ، ولكن قلما وجدت أحدا قد وفاها حظها ، أشعر بالضآلة واننى لا أعرف السبيل الى كيفية الدخول اليها ( أى من أى مدخل أدخل لها بغية معالجتها ) ·

ثم شرعت فعلا فى مسرحية عن ( الحسين ) كبطل وشهيد ولكن الأستاذ أمين الخولى عارض فكرتى واقترح أن تكون المسرحية ادانة للجانب السياسى أكثر من تركيزها على البطولة وانتهت المحاولة بقصيدة طويلة اسمها ( مقتل فى كربلاء ) لا مسرحية · والفلاح الفصيح نشأ عندى نتيجة لخواطر تراودنى من القديم ، بمعنى أننى كنت محبا جدا لتاريخ مصر الفرعونية أثناء الدراسة ، وكنت أقرأ

هذا التاريخ بشغف ، وعندما قرأت ( لبرستيد ) ( فجر التاريخ ) وبعض المترجمات ( لسليم حسن ) أعجبت اعجابا شديدا بشكاوى الفلاح وكنت ( ممرورا ) فى تلك الفترة من العزل الذى كنت فيه ، يعنى على سبيل المثال كان القانون يمنع الانتقال اذا كنت عضوا فى نقابة الصحفيين ، ومع ذلك يهدر القانون وتنتقل ، وبعدها أضيع بين دواوين الوزارة ، وأجد مرتبى مرة فى امبابة وأخرى فى التربية والتعليم وثالثة يوقف ورابعة وخامسة ... الخ · وقلت لنفسى دعك من كل هذا وتفرغ لنفسك ، وقد صاحب هذه الفترة أيضا مجموعة من الأشعار تشى كلها بهذه المرارة وهذا الرفض ·

يعنى دون أن أدرى ارتبط ( الفلاح الفصيح ) بالظلم الواقع على ولذا أردت رفع صوته فى كل المستويات ، لانه فى هذه الأيام لزم الجميع الصمت باعتبار ان ذلك كان قرارا سياسيا أما أنا فلم أسكت ، فقد كنت باستمرار أكتب للمسئولين وأقول لهم ان هذا اهدار للقانون واهدار لحق النقابة واهدار للحرية وأطالب برفض كل ذلك .... الخ ·

لقـد كانت الفكرة تنمو بالتداعى داخل هذا التيار ، تنمو مع احساسى بالظلم ، لدرجة أننى كتبت لمجلس الأمة فى خطاب لرئيس المجلس ، وذكرت له : اذا كنتم أنتم مجلس أمة ومجلس شعب ويهدر أمامكم القانون فأين كذا ... الخ ؟ الى أن طلبوا منى الكف عن ذلك ! يعنى مافيش فايدة !! فتداعت عندى فكرة الفلاح الفصيح، والذى أشعل شرارتها بدرجة أكبر ، انه فى هذه الفترة كنت أقوم بكتابة بعض البرامج الاذاعية ، واستطعت من ذلك أن أعتمد على الدراما والحوار وقد اعتبرت ذلك نوعا من فتح الشهية المسرحى فى هذه الفترة ... الى أن كلفنى التليفزيون بكتابة ١٥ حلقة للأطفال ( أغانى باللغة العربية ، أو باللغة العامية البسيطة ) وأنا رفضت الفكرة فى البداية فألح على الأستاذ ابراهيم عبد الجليل وكان يعمل مراقبا لبرامج الأطفال ذاك الوقت وحضر الى البيت ، وأتى معه بنص ظريف من احدى القصص وقال لى كأنك تكتب لابنك وكان وقتها ابنى صغيرا لم يتجاوز بعد الخامسة من عمره ، فكنت أجلس أهدهده هو وابنتى التى لم تكن قد جاوزت السابعة من عمرها وأذكر لهم بعض مقتطفات من هذه الأغنية للقصة التمثيلية التى ستقدم للتليفزيون ·

اذن هنا عملية المعايشة ، حيث وجدت أن الأولاد كانوا يستجيبون

للأغنية التى كانت تعد للأطفال وهذا ما شجعنى على القيام بعمل قرابة الـ ٢٠ أغنية لـ ١٥ حلقة ، أذيعت وغنت منار أبو هيف بعض الألحان وكانت جيدة .

من خلال ذلك بدأت أكتب الفلاح الفصيح ، ولا أدرى ما العلاقة بين الاثنين وانما مع وجود المعادل ، وأعنى بالمعادل الاحساس بانك ترفع صوتك فى وجه أعلى السلطات ، لانني كنت أحس ان السلطة الأولى لنقيب الصحفيين ، والسلطة الثانية هى الوزير والثالثة رئيس مجلس الأمة ، والرابعة الحاكم الأعلى ، فشعرت ان هذا المعنى كان ينمو عندى لاشعوريا فى غفلة اللاوعي وان الصوت يأتى من فلاح هو صاحب هذا الصوت الغائب .

فالتجربة والكتابة ــ وذلك بمناسبة أننى أضرب مثلا بالبرنامج ــ قد أعطانى مرانا فكنت فى حالة كتابة مستمرة ، فكتبت هذه المسرحية دفعة واحدة ورجعت ( والذى رجعت له بالضبط هو البرديات ) فقطعت الـ ٨ برديات أو نقلتها ، والسبع شكاوى ( بتوعه ) نقلتها مع قراءات لمصادر هذه الفترة مثل ( فجر الضمير ) لبريستيد ( وحكايات من مصر الفرعونية ) فى الألف كتاب ( أول ثورة على الاقطاع ) كتاب الهلال لكامل زهيرى وفصول متفرقة فى التاريخ حول الدولة الوسطى ونشأة الاقطاع .

وأنا لم أعتمد فقط على الشكاوى السبعة للفلاح ، بل اعتمدت أيضا على كل التنبوءات والكلمات التى قالها الحكماء عن الظلم ، مثل نبوءات ايبور ، وعازف القيثار ونصائح الحكيم بتاح ، وضمنتها داخل المسرحية مضافة الى شكاوى الفلاح حين ترجمتها شعرا ، وكان فى ذلك رباط السياق رغم تفاوت الزمن التاريخى ، فالسياق هو كل صيحة ظلم سواء فى العصر الوسيط أو فى الدولة القديمة أو فى الدولة التالية ... الخ مع الركيزة الأساسية وهى قصة الفلاح من قرون ــ أخذت طبعا مصادرى من ناحية تحديد اسمه ، تحديد الزمان ، تحديد المكان ، تحديد الشخوص ، كل هذا تم طبعا ببساطة جدا وعن غير عمد ، أو نحو ذلك ، وأصبح كل هذا مادة على لسانى ، أو داخل مخى وعندما بدأت فى الكتابة ، كتبت دون أن يكون هناك مرجع أمامى .

س : تقيدت الآن بالمسرحية ... أنت بدأت تكتبها وأنت ( ممرور ) فعلا ، وكان لذلك علاقة بتجربة شخصية مررت بها ، وهناك تجربة أسبق منها ، فلاح آخر ثم بدأت تفكر فى المزاوجة بين التجربتين القديمة

والجديدة ، وتمت بذلك كتابة المسرحية · هنا بدأت فى العمل الدرامى : فى تقديرك من خبرتك الشخصية ، أنت كتبت القصيدة وتكتبها ، وكتبت المسرحية الشعرية وتكتبها وكتبت الأغنية التى ستغنى فأين الفرق بين هذه الأجناس الثلاثة ، فى تقديرك ، كى تنتقل نقلة بعد ذلك الى جو المسرحية ؟

ج : هذا السؤال يحتاج فى الحقيقة لاجابة طويلة ، ولكن باختصار أحب أن أقول أن الفارق بينهما هو فارق الشكل ، يعنى كما ذكرت أنت عن الدراما ، انما العامل المشترك الذى أريد أن أذكره هو الشعر ، بمعنى ان الشعر كان هو أداتى التى تشعرنى بالطمأنينة والثقة · حيث أنه هو الذى يطوع لى كل ما يستعصى على العمل الفنى ، فعندما كنت أتهيب المسرحية : قلت طيب هل هى ستكون مسرحية بقوانين المسرح المقننة ودراساته ، ومن هنا بدأت فى قراءة بعض المسرحيات العالمية خصوصا مسرحيات لوركا وظللت أفتش فى سائر التجارب المسرحية ، فوجدت أن فن المسرحية بالمعنى الكامل الذى يجعل أصحابها يطلق عليهم لقب كتاب مسرحيين أو كتاب مسرح ، انه عمل كبير مستقل بذاته ، فتواريت خلف الشعر ، باعتبار انى شاعر يريد أن يحكى حكاية ، لدرجة انى أسميت المسرحية فى البداية ( حدوتة شعرية ) ثم وجدت ان الحدوتة تعتمد على شىء من الخرافة ، أو انها تحكى عن غيبيات ، أو تسلية لطفل صغير ، فأطلقت عليها ( حكاية شعرية ) ، ورفضت أن أطلق عليها لقب مسرحية الى أن أرسلت بها ( للهيئة ) للطبع فاشترطوا على وجود لفظة ( مسرحية ) ·

هذا هو الجانب الأول ، الا انه طوال العمل الابداعى أثناء المسرحية لم يكن من المستطاع عزل أى شىء من جزئياته · اذ كان متداخلا بحيث انه كان الشعر ، واستمرار أو استطراد القصيدة أو الدراما ، العناصر الدرامية فى الشعر ممتزجة تماما بشكل المسرح ولم يكن عندى ترتيب جاهز ، كنت أتخيل فلاحا مقبلا أو مدبرا داخل المسرح أو خارجا منه ·

س : اننا لم نصل الى هذه المرحلة ، اننا نتكلم هنا عما هو الشىء المشترك بين الأشكال الثلاثة ؟ أنت ذكرت أن الشعر هو العامل المشترك ·

ج : الشعر أولا ، وثانيا أريد أن أقول التجربة بمعنى إننى فى هذه الفترة قد كتبت عدة أغنيات للأطفال فى بعض البرامج وتلك أعطتنى الصياغة البسيطة فى مفتتح المسرحية لدرجة أنى أدركت

فعلا انى أخاطب طفلا واعتبرت ان هذا هو المفتتح · بمعنى اننى ظللت أقول : حدوتة عظيمة ·· من مصرنا القديمة ·· تروى مدى الدهور ·· فوجدت نفسى وكأننى أقول ذلك مثلما أقول أناشيد الصباح المدرسية مخاطبا بها الأطفال ، فأدركت بعد ٥ أو ٦ ورقات انى منجذب الى هذا الكلام : انها حدوتة عظيمة ·· من مصرنا القديمة ··· تتلى على الأجيال · فتوقفت باعتبار انه من خلال عملية التقسيم المسرحى جعلت هذه الكلمات للراوى وحجبتهم ، وقلت ان الفلاح يخرج ثم ينطق الراوى بهذه الكلمات ثم أنشأت الحوار مع الفلاح وزوجته ، طالعين فى الصباح وهو يحاورها ··· الخ · فالدراما تصاعدت مع تصاعد الشكاوى ومع أول اعتداء حصل على الفلاح شعرت بتعقب للمواقف المسرحية وغلبتها على الشعر ، فالأمير يتصدر له ، وسطا على قافلته ، ويتصدر له تابعه ويضرب وتتصاعد مع استمرار التعاون وكانت الشكاوى تعبيرا عن هذا الى أن أصبحت عالية الصوت جدا فى الجزء الأخير ·

وكما بدأت بالشكل الساذج الطفولى الذى حدثتك عنه قبلا جعلت نفس الريتم ونفس البحر هو نهاية المسرحية ، بحيث انه فى الآخر خرجت القرية كلها تستقبل الفلاح بعد عودته مظفرا واستقبلوه بنشيد يشيد بالكفاح على نفس الوزن الأول ··· الخ ·

وبالطبع كاجابة على سؤالك ، فان الشعر والقصيدة والأغنية كانت كلها مختلطة ببعضها لأنه خلال ذلك كانت هناك مقاطع تغلب عليها القصيدة وكنت أكتبها لكن المسرحية استغرقتنى لأيام متوالية ، وكنت أكتبها دفعة واحدة ، ربعها أو نصفها فى دفعة واحدة ( فى جلسة واحدة ) حتى فرغت من المسودة الأولى ثم قمت بتبييضها حوالى ٤ مرات ·· ثم قرأت فيما قرأت أشعار ( العازف الأعمى ) الذى كان يعزف أمام أحد الأمراء على القيثارة ولكن من خلال الأغانى ينبهه الى أن هناك ظلما واقعا وأن هناك فسادا منتشرا ، والناس تطرب وتشرب ، فأنا أخذت من أناشيد عازف القيثارة الأعمى هذا مرة أخرى وأضفتها الى شكاوى الفلاح بعدما انتهيت من المسرحية ، جعلت الفلاح وهو داخل على الملك يشكى له وعازف القيثارة يغنى للملك ، ربما كان عازف القيثارة فى عصر غير هذا العصر بالذات ، بمعنى أنه هنا كانت اضافة ، الى أن شعرت أن العمل اكتمل ·

س : نستطيع أن نقول انه كان لديك محور تلتئم من حوله الشكاوى

سواء عند الفلاح الفصيح أو عند ايبور أو عند غيرهما .. بحيث أنه فعلا محور الشكوى أو المرارة أو الصراخ من الظلم ، بالاضافة الى مشكلتك الشخصية ، تلك كانت هى الأساس وبالاضافة الى هذا كان لديك ، نستطيع أن نقول ، ثروة تكونت من المعلومات والأفكار بحيث انك لم تجد صعوبات فى أن تعمل فى دفقات متوالية .

هنا نبدأ نرى بعض الأشياء والشخصيات مثلا : عندك مجموعة من الشخصيات حوالى ١٠ أو ١١ مثل الملك ، الفلاح ، ماريا زوجة الفلاح ، كبير الأمناء ، كبير الوجهاء .. الخ . كيف كنت تتعامل مع كل هذه العناصر وأنت تكتب المسرحية ؟

ج : يعنى تلك هى تقسيمات أنا أضفتها ، أى بدلا من أن أزج بنفسى فى قائمة المسرحيين عملتها ٧ لوحات ، كل لوحة تحكى مرحلة أو جزءا من نضال الفلاح الفصيح ، وفى هذه الحالة أيضا تخيلت المسرح فى شكل دائرى . ان الفلاح يقول : فيستدير المسرح فيصبح المجلس جالسا ، فيستدير المسرح فيصبح الفلاح خارج القصر وأنا لا أتصور كيف يتم هذا فنيا ولكنى تخيلته هكذاوهذا ما استقيته من قراءات ــ لمسرحيات عالمية للوركا وبريخت وغيرهما .

س : يعنى هنا كان واضحا أنك تكتب من خلال جو مسرحى ؟

ج : ذلك بعد ما انتهيت من دفقة المسرحية ، كان تقسيمى تقسيم الدخول ، الدخول والخروج للمسرح ، أن يكون مظلما أو مضيئا ، هذه كانت اضافات أخرى فنية على تخيل من عندى لشكل المسرح واستسقاء لمعلومات كتبت عن المسرح ( النصف دائرى ) كما هو عند بريخت والمسرح المستدير أو ( العادى ) .. عند سوفوكليس .

س : بمجرد أن فكرت فى كتابة المسرح ، بمعنى أنك فعلا قد تهيأت ، وانفعلت وجمعت معلومات وقرأت ... الخ . الآن نحن أمام مواجهتك للفكرة فى أول جلسة حين جلست للكتابة كيف حدثت البداية ؟ وبمعنى ادق كم من الوقت مر بين بداية اهتمامك بكتابة هذه اللوحات وأول تنفيذها ؟ .

ج : أقول لك ــ وهذا اعتراف لايؤثر ــ اننى قبل المسرحية أخذت بفكرة الظلم وانتشار الاقطاع والفساد فى الدولة القديمة وبعض العصور التاريخية التى انتهت بانهيار الدولة وان الذى اعجبنى هو كلمات حكماء وشعراء وبرديات هذا العصر ، واعجبنى ترجمات لها فعلى

سبيل المثال أعجبني قول الحكيم مخاطبا الملك : أيها الملك ، لقد جف النهر ، وتستطيع ان تعبر هذا النهر فوق قدميك · لماذا ؟ لأنه قد أصبحت هناك مجاعة وأصبح هناك ظلم وأصبح هناك قضاة يرتشون !!

أنا ترجمت هذه القصائد وأسميتها برديات ، وأضفتها لديوان بهذا العنوان ( برديات ) كي تنشر ، وقدمته للمطبعة فرفض نشره !! فظل مركونا الى ان أخذه الأستاذ ( محمود أمين العالم ) لمحاولة نشره واحتضر هذا الديوان باختفائه ·

وعندما تأهبت للكتابة رجعت الى هذه القصائد الأولى ، وتلك من المحتمل المرة الخامسة فمع ما قرأته من عدة ترجمات لشكاوى الفلاح الفصيح وآخرها على ما أعتقد ترجمات نشرتها الأهرام لواحد لا يحضرني اسمه الآن ·

الخلاصة انني استفدت بهذه الترجمات حيث رأيت انها تسهل لى السياق المسرحي واعدت صياغة هذه القصائد مرة أخرى على ضوء ترجمة تكاد تكون قريبة من برديات الفلاح ووضعتها فى المشاهد ، انما انا أول ماتهيأت تهيأت كما ذكرت لك بهذا الشكل ·

س : كم من الوقت مضى اذن من بداية هذه القصائد ؟

ج : انا أكتب هذه المسرحية سنة ٦٨ ، وفى نفس الفترة اعددت الديوان بسرعة سنة ٦٨ ، وكنت أود أن ينشر واسميته ( برديات ) لأنى أخذت هذا وأخذت كثيرا مما قاله حكماء أخرين أمثال(كونفوشيوس) وبشر الحافى وغيره من المتصوفة والفلاسفة · وجمعت كل هذه الأقوال فى ديوان واعتبرت هذه الأشياء قناعا أقول من ورائه : بمعنى أن كون الفلاح يقول للملك : « قضاتك عور وانت أعمى لا ترى ·· ان كنت لاترى فانزل الى القرى » · وكنت أحس ان ذلك هو ما لا أستطيع أن أقوله بدون مناسبة ، فتواريت خلف الفلاح وخلف بعض الصوفية وخلف بعض كتابات ( كافكا ) حيث أخذت له حوالى ٧ ، أو ٨ مقاطع من يومياته وعبرت بها شعرا ، فاكتمل بذلك ديوان كنت اشعر أنه يعبر عن شيء فلما جاءت فكرة الفلاح الفصيح نزعت هذه البرديات التى كانت حوالى ٣ أو ٤ وحولتها بالاضافة الى الشكاوى الى حوالى ٧ أو ٨ لوحات ·

الجلسة الأولى عندما بدأت أكتبها ، كتبتها تحت هذا الشعور الذى اخاطب به طفلا · ولا أدرى لماذا · بمعنى ان أبنى كان عمره

٤ سنوات أو ٥ ، وبنتي ٦ أو ٧ ، في بداية المرحلة كنت أضعهما أمامي واقول لهما : حدوته عظيمة من مصرنا القديمة ٠٠ فالاولاد كانوا يشعرون بالطرب ، مثلما كان يحدث عندما اذكر لهم أغنية لبرامج الأطفال الطفلة الصغيرة ٠٠ قد أصبحت كبيرة ٠٠ مرت بنا الظهيرة ٠٠ معقودة الضفيرة ٠٠ تقفز في الدروب ٠٠ فالاولاد يشجيها ذلك ٠٠ الى ان نسيت هذه الحكاية واحتجبت عن الأطفال وبدأت عند أول جلسة أكتب ما قلته وأستمر فيه عن طريق المخاطبة الطفلية ٠

**س** : هل كان تقديرك عند أول جلسه انها ستخرج بهذا الشكل ؟

**ج** : كان في تقديري انها تطلع الفلاح الفصيح ورحلته ، كان في تقديري انها سوف تكون عملا دراميا كبيرا ، لكن هل ستكون مسرحية أو رواية شعرية أو حكاية أو حدوتة هذا ما كان يحيرني ، ولذلك كتبت على أول مسودة ( حدوتة شعرية ) ، فأنا كنت في الواقع أهرب من لفظ مسرحية حتى لا أضع نفسي تحت براثن الحكم المتشدد على طبيعة العمل ٠ بالطبع كان واضحا هنا ان هناك حوار على الأقل ،فأخذ من العمل المسرحي نمو الحدث والشخصيات والحوار ٠

وهذا فرض على من خلال السياق ، فصنع وحدة ، فاحسست أن العمل يندفع كأنه تيار ، يجذبني اليه ، وانا منجذب له حتى نهايته ٠ فالحوار متكامل معي ، والشخصيات تتحدث ، حتى أطفال الفلاح وجدتهم يحادثونه في انتي جاي ٠٠ انت مسافر ٠٠ انت رايح سايبنا فين ، وجدتهم يسيرون بدون انفعال ٠٠ الخ ٠

**س** : بمعنى انك كنت وانت تكتب واقعا تحت تأثير علاقتك بالاولاد مثلا أو بمجهودك ؟

**ج** : يعني هذا الجو الى حد ما قريب جدا وأنت تكتب بشكل تلقائي كانت فيه الملامح احساس بجو الأسره ، يعني من الممكن الا اكون واع به ، وحين استحضرته لم اكن استحضره عن عمد ، لأني قد فرغت تجربتي الأولى عندما حولتها الى صياغة شعريه لبعض البرديات كما ذكرت لك ٠ الفلاح هنا وثب عندي كموضوع كنت انا محتار ادور عليه ٠ فكما ذكرت لك انني كنت اتذكر في قصص مصرية قديمة ٠٠الخ٠الفلاح فعلا فجاة وجدته يقول لي هذا هو الموضوع الذي كنت أريد ان أقوله فجاء وكأنه على موعد ٠ وعندما بدأت في كتابته ، لم اكن على وعي بهذه الخلفية ولكن بعدما سمعها بعض الأصدقاء

قالوا لى أنت الفلاج الفصيح فى المسرحية ويمكنك القول أنها مستمدة منها ٠

س : وانت تكتب ، بمعنى ان الحوار يدور أمامك ، وأمامك شخصيات تتفاعل مع بعضها البعض ، هل يكون مقدرا أن الشخصية التى أمامك هى شخصية واقعية أو شخصية حقيقية ، بمعنى انك هل تكون معايشا جو المسرح ومندمجا فيه ؟

ج : الفرق أن البرديات أو الشعر العادى يدخل تحت اطار القصيدة ولا يخرج عنها ٠

س : وأنت تكتب الاثنين ـ ما هو الفرق ؟

ج : الفرق أنه فى البرديات كانت القصائد نابعة من الأعماق ومعبرة ٠ مضمونها موجود ٠ بمعنى أن هذا الذي كان يحدث بالأمس يكاد يتشابه ويحدث اليوم ، فكان هناك وعى ٠ هنا الشخصيات أنا جسدتها ٠ أنا تخيلت الفلاح نحيف ، ضامر ، ذكى ، فصيح ، وحددت شخصيته ٠ تخيلت الاقطاعى سمينا ، دميم الشكل ، كرشه متدلى ، تخيلت الملك منصفا ( ولأن الملك حسب القصة التاريخية أنصف الفلاح وذلك ما أخذ على عند الطبع واتهمونى بأننى جعلت الملك يعطى الفلاح حقه ، بينما كان يجب أن ينتزع حقه بثورة ويقتل الملك ، قلت لهم ان هذا خطأ تاريخى ، وأنا نقلت النص ولم أعدل فيه ، فالملك قبض على الاقطاعى ورد للفلاح حقه وأعطاه وساما وأرجعه منتصرا وتلك هى الحقيقة التاريخية الموجودة فى كل الكتب ٠ فلما أجعل الفلاح يعمل ثورة وهى حقيقة جاءت بعد ذلك شعرت أننى لا أملك أن أغير الحدث التاريخى بعكسه ٠ ربما يحدث فى عمل آخر ) ٠ فتخيلت الشخصيات تتحاور : تخيلت زوجة الفلاح مهمومة مثله ، مضحية ، مدركة غيبته ، تخيلت الأبناء كلهم وهو طالع ، فكانت الشخصيات أمامى متحاورة ومتجسدة ، حتى عندما أعددنا للمسرح ، كنت أحدد شخصيات تقوم بالأدوار من يلائم هذا الدور ومن يلائم ذاك ٠٠ الخ ٠

س : هنا نريد أن نوفى جانبا هاما لم تصل اليه حتى الآن البحوث النفسية الحديثة ولم تحسمه بعد ، ربما باستثناء د٠ سويف ، حيث لم تزل قائمة حتى الآن مشكلة العبور ما بين الأفكار والمعانى والمقاطع ، بمعنى أن القصيدة ، يعتبرونها انها لا تتم بيتا بيتا ، بل تتم دفعات أى عبارة عن نقلات ٠

ج : هذا صحيح لحد ما ٠

س : هل وانت تكتب تكون بالفعل محددا بهذه الوثبات ؟

ج : نعم ٠

س : هل هذا مما يمكن تجسيده في المسرحية ؟ أم أن المسرحية بحكم الحدث والحوار الممتد يكون لها نوع أو شكل آخر من المعالجة ؟

ج : هي موجودة بشكل عام في المسرحية ، لأن المسرحية شعر ، والشعر أساسي في الاثنين ٠ وهي مركبة من عدة فصول ٠ بمعنى أني أستطيع أن أثبت الأحداث وأترك الفلاح وخروجه أو صدامه بالاقطاعي وأتخيله يشتكي لمجلس الوجهاء فأكتب ذلك وعارض أن التركيب هنا الأول ، انما الوثبة جاءت والتهت وبأنه فعلا بداية أنه رفع صوته لكبير الأمناء وتلك خطوة ثالثة ٠ لأن الفلاح صعد شكواه من العمدة الى النائب الى رئيس المجلس ٠٠ الخ ٠

فأحيانا قد يحدث مثلا ، يمكن أن يختلف موضع عودة الفلاح منتصرا ، والقرية تستقبله ، فمن الممكن التقديم والتأخير هنا ٠ انما هي في وثبات ٠ فقد ترتب السياق ٠ وأنت تكتب ، تدرك أن هذا الحدث مثلا جاء متقدما بعض الشيء فتتركه وتعود اليه مرة أخرى٠لكن ذلك لم يحدث كثيرا عندي لأنني ادخرت كل الشحنة الشعرية لشكاوى الفلاح ، لأنها ظلت تتصاعد وجمعت فيها كما ذكرت قبلا ، ما قاله حكماء وشعراء وزعماء أو فلاسفة حول الظلم ونسبته للفلاح ٠

س : لازلنا هنا في المنطقة التنفيذية ونريد أن تعمل لها تكثيفا أكثر ؟ هل فكرة الوقفة مثل موجات تعلو وتهبط ، وهل ايقاعك كان يتناوب عليه هذا النوع من الارتقاء والانخفاض ؟ بمعنى أنك كنت مثلا في لحظات تسرع ثم تبطيء ؟ وهل ذلك موجود في المسرحية ؟

ج : كان موجودا لأني تقريبا كنت متقمصا شخصية الفلاح وكنت أحس أنه أولا كان مسالما أو معقولا أو مطمئنا الى أن حقه سيعود اليه ، ثم يبدأ ينتقل ويصرخ عندما يصطدم بالحارس يحجبه عن الدخول الى الملك فنجد أنه فلاح لئيم جدا وهكذا ٠٠٠

س : نتحدث الآن عن مسألة تحولات مسار العمل وعلاقتها بايقاعك الشخصي هل وجدت مثل ذلك في المسرحية ؟

ج : وجدت عندما قطعت مرحلة كبيرة وأوشكت على تصعيد موقف الفلاح فصعدت الانتفاضة معه ، فهو ينقض أكثر ويثور ، ونشأ موقف عدائى جدا بين الحاشـية وشخصياتها وبين هذا الكائن كنت أصل الى تصاعد ، لدرجة أنه عندما عقد المجلس واستمع للشـكاوى ، فقد كانت تبدأ باستدراج الى المجموعة لأن يصغوا لهذه القصاص ، وبعض الكلمات البسيطة الخفيفة . الى أن تواجه هذه المجمـوعة بأن الفلاح يسب الملك والحاشية فتطالب بشنقه فورا حتى لا يرث العرش الفلاحون وهل تعلو العين على الحاجب ؟

الفلاح انحاز اليه الملك والحاجب وكبير الأمناء . لم أكن أريد أن ينحاز الفلاح الى الملك كنت أريد أن يقتل الفلاح الملك ولكن لم أتمكن أن أتخلص من ذلك لأن النص كان يلزمنى ، وفكرت وقد رأيت أن يعطى الملك الفلاح حقه ، لا احتراما للملكية ولكن احتراما للنص التاريخى .

س : بدأ الايقاع يزداد سرعة بتصاعد الموقف ؟

ج : نعم .

س : هل كانت الناحية النفسية لديك تتأثر بسرعة الايقاع ؟

ج : نعم كنت أتأثر وكان هذا ينعكس على الشعر ودرجة ارتفاعه وتدفقه

س : ننتقل الى مضمون العمل ، فمثلا ينشد الفلاح هنا قائلا :

يا سائق المحراث رحمـاك بالثـور= فانه ميراث أغلى من الـدر

يا ضارب الفأس فى التربة السمراء= انظر الى الشمس ترعاك السماء

هل هذا كان مقدمة للعمل ؟

ج : عندما خرج الفلاح كان سعيدا متفائلا بهذه المدينة وجمالها ولأنه فصيح بطبيعته رأى المحراث يضرب الأرض وصاحب الفأس يعزق الأرض ورأى الخراف والثيران موجـودة وهى كثيرا ما نراها فى التاريخ القديم ، فغلبنى هنا الانشاد وقد قلت فى ذلك :

« وحماره ضئيل فصيح مثله » . قلت فى ذلك فى وصف الفلاح ولا أدرى ما العلاقة فى كون الحمار فصيحا . فخلو بال الفـلاح وطمأنينته الى المدينة التى ذهب اليها للتجارة هى التى جعلته يقدم حسن النية ويعطى مدلول فصاحة للسامع من البداية .

فأنا هنا أمهد لفصاحة الفلاح .

س : هل وضعت فى اعتبارك أن هنـــاك من سوف يتلقى عنك هـذا العمل ؟ .

ج : نعم حدث ذلك خاصة أنه عاصرني فى أثناء الكتابة بعض الأصدقاء المخرجين فقـد طلبوها ورأوا أنها تصلح للمسرح وللتليفزيون . وعملت منها انتاجا مشتركا بين القاهرة والاتحاد السوفيتى على أن تصـور فى القـاهرة وطشقند . وقد تم عمل ترجمـة لها باللغة الفرنسية وقد سعد بعض المخرجين بهذا العمل وحاول البعض أن تعرض على مسرح العرائس وأن تقتصر على الحيوانات وأن يشار الى الآدميين بالأصوات فقط . ولكنى رفضت ذلك لأنى أرى أنها من الأفضل أن تمثل على المسرح العادى .

كنت أريد أن أتحرك ببساطة فى الشعر حتى تكون فى متناول المتذوق العادى .

س : يتضح من المشهد الثانى من المسرحية أنك كشاعر تتعامل تقريبا مع بحر واحد .

ج : تقريبا الثلث الأول من المسرحية يكاد يكون من بحر واحد ، ولاحظت ذلك بعد انجـاز العمل فلم يكن لى حيلة فى تغييره . فتخيلت أن الفلاح يحكى على ربابة . ثم تغير الايقاع بعد ذلك فى الشكاوى . فهناك بحور متعددة ومختلفة .

س : هل كل فى تقديرك أن هـذه البحور هى أفضـل بحور لتقـديم المسرحية ؟

ج : هى أبسط بحور اذ أننى لا أبحث عن الأفضل وانما عن الأبسط فالفلاح يحكى فى هذا البحر القصير البسيط الى أن يثار فيسمعوا منه نفخا مختلفا يعبر عما يدور بداخله .

س : بطبيعة الأمر كنت تتقمص شخصية الفلاح . فهل هنـــاك ألفاظ محددة تختارها ؟

ج : لقد آثرت أن يتحدث الفلاح بلغة سهلة بسيطة .

س : من المعروف أن القصيدة تكون ترجمة لشاعر وتكون مباشرة الى حد ما ، وهى على أى الحالات تكون عملا ذا بعد واحد . ولكن فى المسرحية تجد أمامك شعرا وذلك واحد فى القصيدة والمسرحية . ثانيا أمامك حدث ثالثا أمامك شخصيات . رابعا أمامك حوار ـ كيف لك أن تمزج بين العناصر الأربعة ؟

ج : أولا لم يغب عن ذهنى طوال المسرحية أن هناك شعرا يكتب ، وهذا كان يقيد حركتى وكثيرا ما كنت أحاول أن أخرج من شخصية الشاعر وأدخل عين رجل المسرح وتحيرت كيف أدخل البعد المسرحى فى أعماق الشاعر وهل يكون ذلك بأن أستعرض معـــلوماتى فى فن المسرح من بداية وحبكة ونهاية ـ استبعدت هذا التفسير وانطلقت على سجيتى كشاعر ولكن وكأنى على خشبة المسرح ولتكن خشبة المسرح هى القافية التى أعمل عليها • وحاولت أن أســتفيد من قراءات عدة لأشكال المسرحيات لأختار أبسطها • وأعجبتنى بساطة مسرحيات لوركا بشكلها المبسط فكانت اليقظة عندى هى البعد الى أبعد الحدود عن شكل القصيدة والقرب الى خشبة المسرح باعتبارها هى اطار التقييد • ورغم ذلك لم أفلت من قيود الشـــعر فكنت كثيرا ما أشعر بأننى أصعد بالمواقف دون الخروج عن رداء الشعر • فكنت يقظا الى حد ما وكنت أكثف الحدث للخروج الى صورة أو لوحة واحدة •

س : نأخذ مشهدا من اللوحة السادسة ــ أنت تقصد الملك هنا

ج : الديكور يوضح هنا شيئين : قاعة يجلس فيها الوجهـــاء والأمراء فالفلاح يقف بينهم ويوجد الملك • هناك مشهد سابق عندما ذهب اليه الفلاح وهناك حارسه والملك فى قاعة القصر الذهبيـة حوله المجموعة وهذه تتمة للفصل السابق • لأن الفلاح اشتكى فأرسل الى زوجته وأولاده ليطمئنهم وأعطاهم مالا ومئونة •

س : اللوحة السادسة الملك يقول ( يا أيها الحارس ) ( ان جاءك الفلاح ) ( أظهر له الويلا ) ( وكل له كيلا ) ( أغلظ له القولا • ) ليفقد العقلا عقد له الأمور ـ ليفقـــد الشعور وصده قليـــلا ليظهر العويلا •• الخ ويتضح من هذا التصعيد أن هناك نوعا من التخطيط ، كان يغلب على هذا المشهد التلقائى من البداية •

لعلك تتذكر هذا المشهد وتقول لنا كيف كتبته لأنه مشـــهد هام ؟

ج : أنا جعلت الفلاح بتلقائية يدخل الى قصر الملك ويطلب من الحارس أن يقول له انه بالخارج • وكثيرا ما يفعل ذلك كثيرا من الفلاحين عندنا ـ ثم رأيت أن أجعل الحارس يضرب هذا الفلاح ويقول له اذهب الى الجحيم اصعد أعلى انزل أسفل للغابة اذهب للأسد ، وبدأ الفـلاح يداور الحارس ويقول له ذهبت للأســد والجحيم والغابة وكل منهم

قال لى اذهب للملك ـ وكان من الممكن أن يكون هذا المشهد كبيرا كبيرا فجعلت الحارس يتفنن فى عملية ( التدويخ ) والتعذيب والفلاح يتفنن فى الرد عليه حتى تعب الحارس مع الفلاح وقال له ان الملك مشغول وعنده قضية فقال له اذن لابد أن أدخل لأنه لا توجد قضية للناس سوى قضيتى . يقول الحارس أن الجلسة تعقد على الأوتار وعلى الشراب . وهل أنت تفهم فى ذلك قال نعم ، فقال له كيف فهمت ذلك قال له كثرة الظلم وكثرة الطواف والقرية جعلتنى أفهم كل شيء ، فيدخل الحارس ، ويخبر الملك بوجود الفلاح . بدأ هذا الفصل تلقائيا .

ولكننى شعرت بأنه من الممكن تكثيفه وتصعيده وجعله أكثر حرارة مع شيء من الفكاهة .

س : ما هى أهم خصائص ألفاظ المسرحية الشعرية ؟ كيف يختار الشاعر الألفاظ ؟ .

ج : الألفاظ فى النهاية هى رداء للمعـــانى ، انما تختلف فى القصيدة المنشدة للجمهور عن المسرح ، لأنه فى رأيى أن الالفاظ فى المسرح الشعرى تحتاج الى ألفة السامع وتحتاج الى البعد عن التعقيد . لأن جمهور الشعر عادة صفوة ومن بين هذه الصفوة من يقبل على فن الشعر أو فن الباليه ولكن هدفنا استقطاب جمهور المسرح ، هم أناس بسطاء ، تجذبهم سيرة عنتره أو سيرة أبو زيد أو حكاية الفلاح الفصيح ، فيجب حين نصوغها لهم شعرا أن تكون الفاظه قريبة من الحياة اليومية لهؤلاء الناس ومتفقة مع سياق السماع المستمر لديهم . أعنى لا يلجأ الى الغريب أو المتوحش من الألفاظ ولا يلجأ الى التجنيح ويقدم البساطة وتضع فى الاعتبار أيضا اختلاف الأزمنة بين المسرح القديم والرومانى والحديث ـ فالمسرح ( مسرح شوقى وعزيز أباظة ) لا يختلف عن القصيدة ، فاذا أخذت قصيدة من مسرحيات شـــوقى وأبعدت عنها الحوار فتصبح قصيدة غنائية وكذلك عزيز أباظة يختلف ذلك عن الفتى مهران أو بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور مثلا .

س : ربما يرى بعض النقاد انك كى تجعل الآخر يستمع اليك فعليك أن تستفزه بألفاظ ليس لها الطبيعة الجارية أو الواقع الجارى أو مما هو مطروق على اعتبار أن غريب اللفظ يثير السامع .

ج : البساطة فى رأيى هى المدخل الى السامع أو المشاهد لنقرأ معا جزءا من شكاوي الفلاح بين يدى الملك :

مـولای
قصيرة يداى
والكيل قد طفح
قد طفح الكيل وزاد الويل
ولديك الجعة والزاد وأتباع وحمير وبيوت
ولديك ضياع وعقار وبغال وكروم وزيوت
ولديك حواة وقيان حجاب خدام
حول خوانك
ولديك الأيام
طوع بنانك
وأنا فى بابك أتشهى القوت
وعيالى لا تجد الكسوة
وولاتك كفرة
ورجالك قطاع طريق ولصوص فجرة
صم صلع من غير شعور
وقضاتك عـور
وزناة يتزيون العدل لعين لا تبصر غير الأثرة ٠٠ الخ

وربما يكون هذا الرأى الخاص بالأغراب فى اللفظ والعبارة مما ينطبق بشكل أوضح على الجدل والمحاورة بأكثر ممـا ينطبق على الشعر كما هو فى محاوره المادية مثلا ٠ فقد أظهر المتحاورون أقصى ما لديهم من ألفاظ واستدلالات منطقية وتراكيب فلسفية وبلاغة لاثارة محببة للمستمعين وكذلك الأمر فى الخطابة عندما يقف خطيب المسجد كى كثير المصلين ٠

ولكن فى الشعر والمسرح الوسيلة هى البساطة ، والعفوية هى أحسن وسيلة فطالما الشاعر كان صادقا فهو يشد السامع ٠ والسامع صادق بطبيعته فوسيلة الصدق هنا هى البساطة ٠٠ فالتقعر ربما يجعل السامعين ينصرفون عن العمل ٠

س : هل ترى أن المسرح الشعرى على وجه الخصوص استفاد من بعض التراكيب الخاصة به والمختلفة عن التراكيب العادية ؟

ج : نعم أعتقد أن المسرح استفاد من ذلك خاصة بعـــد أن اعتمد على الشعر الجيد فى شكل تقديم مسرحيات فتحرر من القافية التى كانت تجعل الشاعر يوغل ويرقى بمسألة التراكيب اللفظية · أما الشعر الجديد فتحرره واختلاف التفعيلة قد خدم المشهد المسرحى وخدم الشعر · فيستطيع الشاعر أن يستخدم تفعيلة واحدة أو تفعيلتين فى شطر واحد أو بيت ويكرر هذه التفعيلة عدة مرات وتصبح بيتا أطول · فأصبح المنولوج الداخلى متفقا تماما مع تركيب اللفظ ·

س : هل لاحظت على نفسك أثناء كتابة تلك المسرحيـــة بعض الخبرات الخاصة فيما يخص هذا الموقف بالذات وما هى أن وجدت ؟

ج : الخبرات التى شعرت بها : مثلا يدهشنى أن أجد نفسى لم أكن متوقعا أن أعبر عن مشهد معين ثم أعبر عنه أو أن معلومة قديمة كانت غائبة عنى ثم عثرت عليها · أما عن الخبرات العامة فهى أننى واجهت نفسى كشاعر فى عنقه عمل طويل يجب أن يقـــوم به وأعجبنى الاستمرار فيه · وبدأت أقيم نفسى وأحكم عليها · حتى اننى عندما خلصت من العمل ، فكأنى انصرفت عن شىء لا أريد أن ألقى عليه نظرة أخرى لأنى أحيانا من خلال بعض القصائد تأخذنى قصة معينة وتصرفنى عن غيرها · وأخرج منها وأنا شبه محموم وهناك قصائد أكتبها فى حالة وعى وأستمتع بها وقصائد تجثم على صدرى بحزن شديد أو عمق شديد ، أو توجس مبهم · وعنـــدما أنتهى منها لا أستطيع أن أتذكر كيف انتهيت من كل ذلك · وأنا ربما أحتفظ ببعض الحوادث والشاعر كما قيل طفل مندهش حتى من عمـــله ويتعرف على قدرته ·

ربما تحدث ومضات معينة أثناء العمل فأقوم باضافتها كما فى قضية عازف القيثار الأعمى · فقد كنت أستبعد فى البداية أن الموقف يحتمل الاضافة ثم شعرت أثناء الكتابة أننى من الممكن أن أضيف هذا الجزء ·

س : بمعنى أن الاضافات التى وضعتها كانت فى جو متوتر أو قلق ·

ج : نعم هو كذلك ·

س : ولكن ما هو نوع التجربة التى تعيشها أثناء هذا الموقف وهل تشعر بنوع من المتاعب النفسية ؟

ج : نعم كنت أشعر بتوتر ولا أنام وأعيد كتابة الورقة مرة أخرى · أو ربما عدة مرات وكنت أقلل من هذه الثرثرة وأقف عند الأماكن

التى أشعر أنها مبتورة وأترك لها ( مساحة ) فى ذهنى كى تكتمل بماذا ؟ لا أعلم .

س : لو قارنت بين المسودة الأولى والثانية والأخيرة . وأنت تكتب الأولى هل كنت تحس باحساس غريب عنه فى المرة الثانية والأخيرة وهل كانت هناك خبرة خاصة وماذا كان يسبب لك من صعوبات مقارنه بالمرة الأخيرة ؟ .

ج : كان هناك حدث خفى بالنسبة لهذا العمل وذلك أن ملامحه مرت فى خيالى كنت أصعد لحدوته وأتكشف لها أبعادا وأتخيل المنظر وأجد بعض الشخوص والأمكنة والأزمنة أما الخبرة الجمالية فعندما كنت أعمل فيها للمرة الثالثة أو الرابعة فكنت أشعر أننى أمتلك العمل ولا يمتلكنى فكنت أهذبه تهذيبا مناسبا وكنت قد اكتشفت فى زحمة تدفق الشعر بعض الأخطاء ولم ألتفت اليها ثم أعدت مرة أخرى قراءاتها لتصحيحها .

س : هل كان استمتاعك بالعمل أكثر فى المسودة الأولى أم فى المسودة الأخيرة ؟

ج : كان فى المسودة الأولى أكثر لأنى كنت أتلقى شيئا عزيز متدفقا وما أرهقنى أثناء كتابة العمل هو الشكاوى . فكنت أضيف وأعيد فى الصياغة وأضيف ما جاء على لسان الفلاح فى مختلف العصور .

س : ما هى خبرتك بعد اكتمال العمل ؟

ج : هنا بهجة الراحة كأنك مسافر . فأنت تشعر ببهجة الراحة الى حين تصل الى لحظة الوصول فتشعر بالراحة أو بالأمن أو الطمأنينة وشيء من الرضا ومن الاستمتاع فى البداية محاولات استكشافية مشوبة بالقلق وفى النهاية مصحوبة بالرضا .

س : هل فى تقديرك أن الاستمتاع المصاحب للاستكشاف ، هل هذا الاستمتاع كنت تشعر به أثناء العمل أم أنه كان بطانة غير مشعور بها ؟

ج : كنت أشعر أن هذا الاحساس موجود عندى واعتبرته حافزا للاقبال على العمل ولكن لم يطف على السطح لأنى أحترم عدم الغرور عند المبدع .

س : هل كانت هناك لحظات بعكس هذا الاستمتاع مثلا قلق أو أرق ؟

ج : نعم · وكان سبب ذلك أننى كنت مشغولا بحالة مخاض وكذلك فى النهاية لأنى شعرت أننى محتشد بمضمون العمل ويجب أن أخرجه فى شكل جمالى نهائى وكذلك الملل من العمل ·

س : هل قرأت المسرحية قبل أن تدفع بها الى المطبعة وهل لفت نظرك أن هناك أشياء يمكن تغييرها ؟

ج : لا ، ولكن لفت نظرى بساطة الاستهلاك والوتيرة الواحدة ولكنى قلت انى أعتبر أن العمل تمت طباعته ·

س : ما هو دور الموسيقى فى المسرحية باعتبارها أهم ما يميز المسرحية الشعرية ؟

ج : كانت الموسيقى أحد العوامل المساعدة التى توصل الموضوع للناس فى المسرح فأنا كنت أرغب فى تحويل خشبة المسرح الى قافية أو وعاء جديد فكنت أراعى أن تظل الموسيقى واضحة وعالية النبرة حتى تظل الاذن متنبهة طوال تسعين دقيقة أو أكثر من الشـــعر على المسرح · وأنا أعتقد أن المسرح الشعرى يحتوى على قدر كبير من الانشاد ولدرجة أن بعض المخرجين رأوا أنها تحـــول الى المسرح الغنائى كلها على شكل أوبريت ولكننى لم أوافق لأنى أحبذ المسرح الطليعى أو التجريبى وأردت أن تمثل برمتها شعرا ·

س : ماذا أيضا عن الموسيقى الداخلية فى العمل – من حيث البحور والقوافى والأوزان هل كان لها دور ؟ ·

ج : كان لها دور بتنوع المواقف · فكان يغلب عليها تشابه الوحـــدة الموسيقية فى النصف الأول من المسرحية ولكن هـــذه الموسيقى اختلفت عندما أصبح الفلاح وجهه للحائط ، فأصبحت صرخاته مصحوبة بنوع عال من الموسيقى تبعا للحالة الوجدانية ·

س : هل تعتقد أن هذا يختلف لو كان نثرا ؟

ج : بالطبع فالشعر هنا أقدر على التأثير ·

س : بالنسبة لجو الكتابة : هل كنت أحيانا تتعب وتتوقف ؟ وما هى المساعدات الاضافية للاستمرار فى الكتابة ؟

ج : أنا عادة لا أتعب أثناء الكتابة فأكون مستغرقا فى العمل فربما أكون مهموما ولكن لا أحب أن أكون مشوش المزاج ، ولذا كنت أكتب ليلا فى الصفاء وبعد أن أغلق الباب على وأكون جالسا على المكتب بصفة دائمة ومن الممكن أن أواصل الكتابة وأنا بعيد عن المكتب وعادة ما أستمر حتى الصباح فى العمل ·



# لقـــاء

## مع الشاعر/أحمد سويلم

س : نود أن تعطنيا فكرة تاريخية عن اهتمامك بالشعر المسرحي وكذا قصة الشعر معك بوجه عام ٠

وبمعنى آخر حدثنا أولا عن عمومية الشعر ثم عن خصوصية المسرح الشعرى لديك ثم عن كتابتك لمسرحية اخناتون ؟

ج : ان الفنان مهما كتب وأبدع فلابد أن توجد فى هذا الابداع أصداء من الطفولة يرجع اليها دائما فى معظم ما يكتب ، بحيث انك تجد جذور هذا الاهتمام الفنى واضحة بل تكون ملمحا خاصا بالفنان ٠ وعندما أعود بذاكرتى الى الطفولة ( أعنى طفولتى ) أجد أننى نشأت نشأة دينية ، فوالدى كان شيخ طريقة أحمدية فى ( بيلا ) ثم فتحت عينى على حلقات الذكر التى كانت تقام فى منزلنا كل ليلة أربعاء وما فيها من الانشاد الدينى وكان يروق لى دائما أن أشارك المجتمعين بالتلاوة والانشاد والتغنى بقصائد المديح النبوى والأذكار الاسلامية وأعتقد ان هذا يمثل بعدا من أبعاد التكوين الفنى عندى ، الى جانب ما كان يقع تحت يدى من الكتب الأدبية التى كانت فى مكتبة والدى فى البيت مثل ( ألف ليلة وليلة ) وهى كتراث لا يخلو منه بيت من البيوت القديمة ٠ الى جانب سير وأشعار الصـوفية ( كابن الفارض وابن عربى ) وقد أتاح لى ذلك فرصة الاطلاع على هذه الكتب القديمة ولم أكن أدرى وحتى وقت مبكر من عمرى ما اذا كنت سأصبح شاعرا ٠ وتمضى الأيام حتى يأتى يوم من أيام سنة ٥٦ ولم يكن عمرى قد جاوز الأربعة عشر سنة ( أنا من مواليد سنة ١٩٤٢ ) فى أعقاب حرب بورسعيد كنت معجبا بأغنية (لعبد الوهاب) تقول ( سلح جيش أوطانك ) ، وبلغ من شدة اعجابى بها اننى جلست أكتب ما يشابه هذه الأغنية بالكلمات العامية ٠ ثم ذهبت لأعرض ما كتبت على صديق أزهرى كان فى المعهد الأزهرى فى البلد، وكان اسمه حسن محرم وهو الآن أستاذ فى جامعة الأزهر ٠ وعندما طلبت اليه أن يستمع الى ما كتبته استمع لى جيدا حتى النهاية ثم

أنصت برهة ثم قال لى لماذا لا تكتب هذا العمل باللغة الفصحى ؟ ان هذه المحاولة محاولة شعرية • قلت وأنا مندهش : شعر مثل شعر ( امرىء القيس ) ومثل عنترة والمتنبى وغيرهم ؟

قال : لو انك كتبت هذا بالفصحى ســـوف تصبح شـــاعرا لا بأس به • حاول أن تجرب هذا • قلت : يا شيخ حسن ليس لى فى الشعر • أنا أحبه فقط وأستمتع بقراءته • فألح على ، وأخذ يشجعنى على أن أكتب الشعر الى أن اتقنت قصيدة فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم فى أواخر سنة ١٩٥٦ وبدأت علاقتى تتوطد مع الشعر من خلال التراث وغيره •

س : ما هو الايقاع الذى بدأت تكتب به ؟ بمعنى هل تلاحقت القصائد لديك فى هذه الفترة ؟

ج : عندما كنت فى ثانوى كنت أكتب فى كل أسبوع قصيدة أقدمها فى الاذاعة المدرسية ، وكان ذلك يشجعنى على أن أكتب ولا أزال أحتفظ بهذه التجارب الأولى الى اليوم ، وقد كتبت عليها ( ما قبل التاريخ ) فهى تتضمن بطبيعة الحال تجارب تثير الضحك جدا ، ولكن كان لها وقعها فى زمنهـــا حيث كانت تتضمن القصـــائد الوطنية والبراءة الوطنية التى كنا نعايشها فى زمن الدراسة الأول • ومن خلال ذلك كنا نكتب ونقلد القصائد التى كنا ندرسها ونستمع اليها وأغانى أم كلثوم وغيرها •

س : حين انتقلت الى القاهرة ، وبدأت علاقتك بالحياة الثقافية فى مصر ، هل كانت هناك أمور تشجعك وتمسكت بها ؟ وهل كان هناك ما يعوقك عن الحـــركة فى الاستمرار ؟ أم كانت المسألة محـــكومة بالصدفة والمعايشة ؟

ج : أعتقد ان حظى كان طيبا • فعندما حضرت الى القاهرة وكنت حاصلا على الثانوية العامة التحقت بالعمل فى دار نشر ، وبدأت علاقتى بالكتاب عن قرب وبالتالى العلاقة بالمؤلفين وكذا بالوسط الأدبى ، بيد ان هذا تم ببطء نسبى •

س : لمـــــاذا ؟

ج : لانى كنت قادما من الريف لا أعرف شيئا فى القاهرة • وكان حلمى أن أرى الشاعر فلان أو الأديب فلان •• بل اننى عندما كنت أرى أديبا أعود للبيت وأحكى كيف التقيت بالأديب وماذا قلت له وماذا

قال لى • لقد كنت من قبل أحلم أن أرى الشعراء والأدباء الذين كنت أقرأ لهم •• أذكر مرة انى ذهبت لمبنى الاذاعة فى شارع الشريفين لكى أزور صديقا لى هناك وكنت وقتئذ فى الجامعة • فرأيت رجلا طويلا أسمر اللون يتعامل مع موظف بصوت عال • قلت من هذا ؟ فقيل لى هذا هو الشاعر ( محمود حسن اسماعيل ) قلت لا يمكن أن يكون هو ، فأنا أقرأ له قصائد ، فكيف يصيح هكذا • بعصبية مكثت حزينا جدا لما رأيت عليه محمود حسن اسماعيل وكانت تلك هى براءة النظرة للأمور •

بدأت بعد ذلك فى نشر شعرى فى الجرائد والمجلات بنوعيه التقليدى والحديث سنة ١٩٦٢ وسنة ١٩٦٣ • وقد نشرت أول قصيدة فى بيروت ( وليس فى القاهرة ) فى جريدة اسمها «الحرية» ثم (الآداب) وبعد ذلك فى مجلة الشعر واستمر النشر بعد ذلك فى أكثر من مكان •

والواقع ان عملية الانتقال من الشعر التقليدى للشعر الحديث جاءت بعد مرحلة طويلة من التفكير • فقد استمر الشعر التقليدى معى مدة طويلة من ٥٦ – ١٩٦٢ حوالى ٦ : ٧ سنوات • وبعد ذلك راجعت نفسى فيما أكتب الى أن اقتنعت بضرورة التطور والانتقال الى التجربة الحديثة •

س : أى انك من ١٩٦٢ الى ١٩٦٣ بدأت تكتب وتنشر الشعر المتحرر من القافية الواحدة • ماذا اذن عجبك فى الشعر كأداة أو بمعنى أدق هل اخترت وحدك طريق الشعر ؟ أم هو الذى اختارك أم كان الطريق الوحيد أمامك ولم يكن بد من أن تسلكه ؟

ج : أنا أعتقد ان كلا منا عندما يبدأ فى الكتابة فهو يكتب أى شىء وكل شىء ولذا فقد كتبت الرواية الطويلة والقصة القصيرة ومقالات صغيرة فى موضوعات متعددة ، وبعد ذلك كتبت الشعر فى النهاية ، وحاولت أن أجد ذاتى فى لون من هذه الألوان ولم أجدها الا فى الشعر بمعنى أن الشعر قد جذبنى اليه •

س : جذبك من جهة ماذا ؟

ج : ربما حل مشكلة التعبير •

س : هل يؤثر على تعبيرك توقع الآخرين منك ؟ أى توقعهم منك شعرا وعدم توقعهم رواية • هل كان لهذا تأثيره فى دفعك دفعا فى طريق الشعر ؟

ج : يحدث ذلك أحيانا للغير ، وبالنسبة لى أستطيع القول بأننى من الممكن أن أكون شاعرا وأكون شيئا آخر • فأنا كتبت الرواية وكتبت القصة ولكننى أشعر اننى لا أجد نفسى فى هذا أو ذاك بقدر ما أجد نفسى فى الشعر ومن الممكن أن يكون لدى الحس الدرامى فأستغله فى الشعر وكذا الحس الروائى فأستثمره فى الشعر أيضا بمعنى ان الشعر عندى يمثل اطارا تستثمر فيه أو تحتوى الفنون الأخرى •

س : أود أن أسألك عن رأيك فيما يسمى بالدفقة الشعرية هل تتم القصيدة لديك مخططة أم قهرية أم تأتى بطريق الصدفة •

ج : كخبرة شخصية ••• عندما كنت أكتب الشعر التقليدى ، كان من السهل أن أقهر نفسى وأكتب قصيدة •• لماذا ؟ لاننى ، وهذا سلوك لدى المبتدئين ، كنت أجمع القوافى المناسبة ( مائة قافية مثلا ) أضع قصيدة قديمة فيها مائة بيت بقافية واحدة ثم أحاول أن أكتب مثلها •

وهنا نجد أن عملية الصناعة لدى الذين يكتبون الشعر التقليدى أكثر ظهورا وطغيانا على عملية الابداع • فأنا لا أستطيع القول باننى بدأت بالابداع وانما فى البدء كانت الصنعة • ثم يأتى الابداع كمرحلة تالية وفى الشعر الحديث يحدث العكس ، الابداع يأتى فى المقدمة أو ما أطلقت عليه الدفقة الشعرية •• فأنا ليس فى مقدورى أن أجلس وأقول : سوف أكتب الآن قصيدة ••• لا يمكن أن يكون الأمر هكذا • وانما يمكن أن أفعل شيئا آخر يوهمنى بامكانية الكتابة كأن أمسك بقلم وورقة ويبقى فى ذهنى مثلا بداية العمل ، ثم لا أعرف الى أين أو من أين جاءت فأكتبها ، وقد تأتى معى وتستمر وقد تمتنع فألقى بالقلم جانبا وأمزق الورقة •

س : والآن عندما تبدأ العمل فى قصيدة معينة ما هى المحركات الأساسية التى تدفعك للمواصلة والاستمرارية ؟ بمعنى آخر أنت تعمل فى الشعر ما الذى تلاحظه من خلال خبرتك لكى تواصل مثل هذه الحالة الفنية ؟

ج : بمجرد أن أمسك بالقلم والورقة وأبدأ أكتب الشعر فهذا يعنى اننى اخترت الايقاع والفكرة وينقص فقط التعبير عنها • أعنى التدفق الفكرى والصورة ••• الخ • أحيانا أجد نفسى أكتب بتدفق شديد جدا وأحيانا أكتب ببطء • وأنا أحبذ التدفق الشديد جدا لكى ألاحق الأفكار الموجودة فى ذهنى قبل أن تهرب • وأتصور أن البطء

فى الكتابة مفضل فى المجال العلمى خاصة لما يتطلبه من تمحيص ٠ أما فى الابداع الأدبى فمن الأفضل كخبرة شخصية الكتابة بسرعة ٠ وليس مهما أن تكون هذه الكتابة هى النهائية أو الشكل النهائى ، وانما المهم أن أفرغ ما فى ذهنى بسرعة على الورق ، ثم تتم بعد عملية الافراغ عملية أخرى هى التمحيص والتنقيح والتعديل والحذف الى أن تصبح القصيدة فى شكلها المقبول ٠

س : حينما تبدأ فى كتابة القصيدة يكون ذهنك مشحونا بخبرات كثيرة من معانى وصور مستمدة من الواقع أو غير ذلك ٠ فهل حينما تكتب القصيدة يمكن أن تأخذ خبرتين أو ثلاثة أو أربعة وتمزج بينها لتخرج لنا صورة جديدة ٠

ج : هذا غالبا ما يكون موجودا بشكل أكثر دقة وتكثيفا بمعنى أنه قد يكون هناك خبرة تمثلتها من عشرين عاما ولا أعيشها تماما لكنها مختزنة فى اللاشعور ، وقد تنجـذب الى الموضوع الذى أعيشـه فأستخدمها وقد تظل عشرين سنة أخرى دون أن ألقى لها بالا ٠ فهناك مجموعة خبرات ومحور كالمغناطيس يجذب له كل شىء به سمة مشتركة معه ويطرد الخبرات التى ليس لها صلة به ٠ وأسوق لك مثلا من قصيدة ايزيس تقول بدايتها :

« اسـكن عينيك فلا تنهزمى فى عينى » هنا أتصـور نفسى (أوزوريس) يتكلم مع ايزيس ، ومع ذلك فليس لها علاقة موضوعية بالأسطورة غير مجرد كلمة أو كلمتين فى القصيدة كلها فأنا أخذت باطن أو جوهر الأسطورة أو الخبرة التى تركتها الأسطورة على ذهنى وعلى مشاعرى وعلى أسلوبى لكى أكتب فيها ٠

س : كيف توفق بين الأفكار والخبرات غير المتوافقة من حيث مناسبتها للموضوع الذى تعالجه ؟

ج : اننى أتخذ هنا المدخل دراميا حيث الصراع والفعل وليس القول ٠

س : هل الموقف هنا يكون سهلا بالنسبة لك من حيث امكان السيطرة عليه ؟

ج : الواقع انه اذا كان هذا التناقض واضحا جدا فان المسألة تصبح سهلة بالنسبة لى ، وحينما لا يكون المتقابلان متصارعين على السواء أجهد نفسى فى سبيل ايجاد هذا الصراع ٠ ان على أن أبذل الجهد فى سبيل اعادة صياغة الخبرتين بطريقة تتيح لى الكتابة ٠

س : يرى البعض ان القصيدة الشعرية مسألة فريدة فى صياغتها وفى

أوزانها والأهم من ذلك فى ألفاظها • وان اللفظ هنا ان لم يكن بريا فلن يوظف توظيفا شعريا • فهل يكون متاحا لك مثل هذه الألفاظ بيسر أم أن القالب الشعرى عندك له ألفاظه وقوانينه ؟

ج : مفهوم القاموس الشعرى عندى ليس مجرد الفاظ أو مفردات جامدة فالمفردة لابد ان تكون فى وسط مفردات كثيرة لكى تصبح كائنا حيا يتحرك فى وسط حى ، فى وسط القصيدة كلها • وكذا فى علاقة بالمفردة التى قبلها والتى بعدها • بمعنى ان السياق هو الذى يحدد شاعرية اللفظ •

فحينما أكتب مثلا :

ابدا لن تضيعى فعينى عليك
اذا كنت تمشى خلفى
فكل الجداول والشجر المتعانق حولى
مرايا تدل عليك

فان كلمة ( أبدا ) هنا قد اكتسبت بعدا جديدا فى السياق الشعرى حينما وضعت إلى جانب غيرها •

فى حين نجد فى قصيدة أخرى تنسجم الصورة بانسجام المفردات كما فى هذه القصيدة •

حين يرتعش الضوء فى شفتى
تصبحين حروفى
حين يحاصرنى الليل بالخوف
أقفز بين يديك
يد ترنى
يحملنى وجهك ـ الحلم
ينضجنى وجهك الدفء

فالدثار •• والشوق • ثمة الحمل والحلم • ثم الانضاج والدفء تحقق هذه العلاقات نغما خاصا وفكرا خاصا أيضا •

س : ننتقل لنقطة أخرى هل يحدث توازى بين حالتك الشعرية فيما قبل أو فى ظروف كتابة القصيدة وبين ما يسجل على الورق بالفعل ؟ •

بمعنى لو قارنا بين حالتك النفسية قبل وأثناء كتابة القصيدة

فهل تختلف أم تتشابه أم انك تتجرد من مشاعرك الخاصة لتنخرط فى مشاعر معينة أثناء كتابة القصيدة أو المسرحية أو العمل الفنى بوجه عام ؟ وهل يخدم ذلك العمل الفنى بوجه عام ؟ وبمعنى محدد لو كنت حزينا فى حالتك العادية هل يظهر هذا الحزن فى القصيدة ؟ وهل يخدم ذلك العمل الفنى أو يوظف لتطويره ؟ ·

ج : ان ذلك يتصل بالموضوع الذى أكتبه ، وأنا أتصور ان ظروف كتابة قصيدة معينة يختلف عن ظروف كتابة قصيدة أخرى · فانا استغل حالتى النفسية مائة فى المائة · لاننى بشر أحس ولابد أن أعبر عما أحس ومن ثم فان جزءا كبيرا من القصيدة ذاتها يعبر عن حالتى النفسية ودوافعي وخبرتى النفسية التى أعيشها · والاختلاف يكمن فى التعبير بمعنى انه عندما أكون حزينا فقد أجعل هذا الحزن فلسفيا مثلا ، ولا أجعله قاتما وقد يكون حزنا ذاتيا خاصا بى ولكننى أتساءل ما ذنب الآخرين أن أقحمهم فى عالمى الشخصى ؛ ومن ثم لابد من تعبير يحدث فيه توازن بين حالتى الذاتية والحالة النفسية للآخرين ، بمعنى أنك تحول الحزن الشخصى الى حزن عام أى عملية توظيف للخبرة الذاتية ·

وأستطيع ان أحيلك الى كثير من قصائدى التى أتناول فيها الرمز الذاتى ·

س : نقطة أخرى بخصوص عملية تجميل العمل الفنى · أنت لست فليسوفا أو مفكرا بالدرجة الأولى ، ولكنك فنان فى الأساس · والحقيقة ان الموقف الفنى يحتاج لعملية تجميل بالدرجة الأولى ـ فما هو الأسلوب الذى تتبعه لكى تجعل عملك جميلا ؟ ·

ج : أنا أتصور أن العمل الفنى يتكون من جزئيتين ( المعنى والمبنى ) أو الوعى واللاوعى وعندما أشرع فى كتابة القصيدة يبرز اللاوعى · لان الوعى عندى محدد من أول شعر أكتبه ويتمثل فى تحديد البناء أو المعمار الجمالى للقصيدة فانا أجد منذ البداية الوزن والقوافى ، والقصيدة هل ستكون أجزاء أو بلا أجزاء أى مجرد استطرادات وأحدد أيضا من الوعى ـ مفردات معينة قد تساعدنى على ابراز الفكرة · يعنى عندما أتكلم عن الحزن فينبغى أن تكون كل تداعيات الحزن حاضرة فى ذهنى · وقد لا يكون هذا الوعى كاملا ولكنه الى حد ما يمثل عملية تهيوء أو تجهيز · وهذه المسائل المتعلقة بالبناء الفنى والتركيب يجب أن تكون محدودة وجاهزة الى حد كبير حتى لا أشغل

بها أثناء كتابة القصيدة · ولذا يمكن أن أشطب السطر وأعيد كتابته بسرعة لمجرد انه نحاني ناحية بعيدة عن السياق ·

س : هل يمكن أن تعيد تشكيل العمل بعد أن تكتبه ؟

ج : ممكن جدا · وأنا بذلك أصلح من نفسي أو من حالتي النفسية ما في ذلك شك لأنك تعبر عن النفس ولكن في اطار الحالة النفسية العامة وليس الذاتية ، لانه بتكويني الآن أستطيع أن أكتب شعرا وأفرغ فيه هذا أو عكس ذلك الذى بداخلي — وأنا أتصور أن الشاعر عندما يكتب قصيدة فان عليه بلوغ المعاناة الى درجة الشحن الذى لابد بعده من افراغ ما نحسه أو نعانيه · هذه اللحظة كثيرا ما لا نبلغها · وبقدر ما تكون القصيدة جيدة بقدر ما نقترب من هذه اللحظة ، فهي مثل الصخور التي يصعب تسلقها · وفي بعض اللحظات يمكن أن نتصور أنها مناسبة مائة في المائة في حين أنها أحيانا لا تقدر الا بخمسين في المائة ··· لماذا ؟ لاننا نقهر أنفسنا على الافراغ في حين انه لو انتظرنا قليلا فقد ترتفع وتنضج ، ولكن لا نصل اليها مع ذلك لأن نقطة الابداع الالهى هذه لم تأت · ولو جاءت لكتب الشاعر منا أحسن قصيدة في العالم · فنحن نحاول بقدر الامكان الاقتراب منها ولكن لم يوجد فنان بلغ هذه اللحظة · ان أية قصيدة أكتبها ولا تضيف جديدا الى القصيدة التى قبلها ·· لا أدخلها في حساب مسيرتي الشعرية ·

س : هل ثمة جهد معين يمكن بذله لكل تصل اليها ؟ وما هي أدوات الفنان ووسائله لبلوغ ذلك ؟ هل هي ألفاظ أم أفكار أم معاناة ؟

ج : هي كل هذا وقد يكون المحور ذاته ثقافة فيستدعي حوله أشياء أخرى أو كلمة أو فكرة · ونحن نحاول أن نجعل كل هذه العناصر في حالة فعالة ودوران وصراع · والنتيجة تمثل حصيلة لتفاعلات هذه العنـــاصر ·

ومهما كانت الفكرة التى أعبر عنها ·· فاني في أسلوبي في الشعر لا يمكن أن أبتعد عن مساره الذى ارتضيت ، قد أقصد الى الايغال في اللغة في المواقف التى تتطلب ذلك · خاصة تلك الأفكار المستمدة من التراث ، وقد ألجأ الى التبسيط في المواقف البسيطة ليحدث التوازن المطلوب بين الفكرة والتعبير ·

لكن الأمر لا يكون كذلك دائما ·· فأنا أتحرك في اطار خاص بي ·· وألتقط من زاويتي الخاصة أيضا · وأمسك بزمام اللغة

الملائمة لكل موقف بحيث لا أصل الى الغموض المغلق ولا الى التبسيط المخـــل ٠

لنأخذ مثلا قصيدة بعنوان ( أريدك ) ٠٠ حيث تناولت فيها كل ما يمكن أن يريده رجل من امرأة يحبها ( بعد ذاتى ) ثم على مدى أوسع كل ما يمكن أن يطلب مواطن من وطنه الأم ( بعد عام ) ٠٠ وكان من الممكن أن تطول وتطول كثيرا هذه القصيدة ، لولا اننى كثفت بقدر الامكان ما أريد الوصول اليه ٠

أقول فى تلك القصيدة :

أريدك كل الأحاديث بينى وبين رفاقى
كل القصائد يختلف المنصفون عليها
أريدك كل خطايا المحبين
شوق العرائس فى ضفة النهر
انى أريدك قاتلة لو أخونك
كاسرة لو أبيح عرينك
حارقة لو أبوح بسرك

ثم بعد استنفاذ أكثر ما أريده منها قلت :

« لو تجيئين لى غير ما شئت
ها آنذا لا أريدك
لا ٠٠٠ أريدك »

وكل القصيدة تفاعلات وحصيلة لكل ما نريد ويراد منا

س : هنا تأتى للشعر كقنطرة بين الفن والتراث ثم المسرح ٠ ونريد ان نتعرف على الفرق بين الشعر وبين المسرحية النثرية أو بين القصيدة الشعرية والمسرحية النثرية والرواية والقصة القصيرة ، من وجهة نظرك ــ كعمــل فنى ــ ومن واقــع خبرتك الشخصية باعتبارك مارست بعض الأنواع المختلفة ٠ ما هى الهوية الخاصة للشعر فى انك تعالج بها موضوعا ولا تعالجه بقصة قصيرة مثلا ٠ ما هى أهمية الشعر هنا ؟ ٠

٠ يعنى ايزيس مثلا كان ممكنا أن تكتب قصة فلماذا كتبتها شعرا ؟

ج : هناك شىء غريب يحدث عندما يشرع الواحد منا فى كتابة موضوع بالشعر وابتداء يستطيع الشاعر أن يكتب أى موضوع لابد من أن نسلم بذلك ٠

س : يمكن القول اذن أن اجادتك للشعر كشاعر هى التى تجعلك أكثر تجويدا فى كتابة الموضوع أم أن الموضوع لا يمكن كتابته الا شعرا واذا كان الموضوع يمكن كتابته بأى أداة شعرا كانت أو رواية أو مسرحية فما هى ميزة الشعر ؟

ج : الواقع أن الموضوع يمكن أن يكتب بأى أداة • ولكن تفوق الشعر يكمن فى انه ممكن ان يتفوق على الأدوات الفنية الأخرى فى انه يحمل المشاعر الى وجدان المتلقى بأسرع اثرا من أى فن آخر • وأنا أتصـــور أن التذوق الفنى للشعر يدوم مع المتلقى أكثر من قراءة الرواية أو الاستماع اليها • فالشعر أكثر أداء بما يحويه من نغم خاص وموسيقى وايقاعات وتركيبات لفظية معينة •••• ومعالجة وتكثيف وايجاز •• كل هذا يحويه الشعر • ويحوى سردا أيضا • فى حدود ذلك قد يعلق فى ذهنك سطرا من قصيدة تحوى حكمة أو معالجة جديدة أو ايقاع أو رقصة أو احالة ويدوم الى زمن بعيد ••الخ • فهذا يمكن أن يوجد فى الشعر ولكن قد لا تجده فى الرواية أو المسرحية أو الفن التشكيلى • ومن ثم يقال ان الشعر يشمل الفنون الأخرى فقد يأخذ من الفن التشكيلى صوره أو جمالياته ومن المسرح الدراما ومن الرواية السرد والحوار •••• الخ •

س : هذا حسن لانه يقودنا للمسرح الشعرى •• لقد كتبت حتى الآن مسرحيتين اخناتون وشهريار ( وهناك مسرحية ثالثة ( أوديب ) لم تطبع بعد ولكنها مكتوبة ) •

متى فكرت فى كتابة أول مسرحية شـــعرية لك ولماذا كتبتها ؟ وما السبب المباشر لتفضيلك هذا القالب الذى كتبت من خلاله دون غيره ؟ •

ج : المسألة تبدأ عندى كقصيدة أولا • فأى مسرحية شعرية كتبتها بدأت كقصيدة أو كجزء من قصيدة وبعد ذلك وجدت أنها لا تشبعنى • لا تقول كل ما أريد أن أقوله • ففكرت فى شكل المسرحية ربما أستطيع أن أقول من خلالها كل ما كنت أود أن أقوله فى القصيدة • هذا من ناحية الفكرة أو الاستيعاب والمفروض عمل مكثف بلا شك • وحتى على المستوى العالمى لقد دهشت حينما وجدت قصائد العالم لا تزيد عن صفحة واحدة فى حين أن قصائدنا لا تقل عن ثلاث صفحات • وأنا أتصور أن سبب هذا يرجع للغتنا ، وما تتسم به من خصائص • هناك بالطبع أسباب أقوى منها طبيعتنا الحياتية وأسباب سلوكية أخرى • المهم ان المسرحية تعطى استيعابا أكثر

وتركيزا على أحداث معينة تريد ابرازها ونستطيع أيضا من خلال اطارها أن نقول ما نريد أن نقوله من رأى حول أى حدث ·

س : من المعروف أن المسرحية بدأت فى شكل شعرى · حدث هذا فى المسرح المصرى القديم والمسرح اليونانى · وقد بدأت الآن حركة رجوع للشعر المسرحى · ويسود احساس بأنه اذا كان المسرح معاناة فى التقديم والجهد الابداعى فلن تكون هناك معاناة أكثر اذا ما كتبت المسرحية شعرا وتم الأداء بأسلوب شعرى · ما رأيك فى ذلك ؟

ج : فى الحقيقة أن هناك معاناة أخرى يمكن أن نضيفها هنا · لان اختيار الأسلوب الشعرى الذى سوف تكتب به ليس أمرا هينا · فعندما أقرأ لعزيز أباظة أو أحمد شوقى لا أجد شعرا مسرحيا ، ولكن أجد قصائد طويلة غنائية ، فى حين أن المسرحية المكتوبة بالشعر الحديث تفيض بالدراما بمعنى أنها مغمغمة بالحركة والفعل أعنى الفعل الدرامى لدرجة ان من الممكن أن يبرز هذا الفعل ليأخذ أعماقا بأكثر مما يبدو على السطح ·

س : ننتقل الى ( اخناتون ) وأنا أتحدث عن أخناتون بالذات على اعتبار انك نشرتها وأصبحت معروفة · ماهى بدايتك معها ؟ ·

ج : كانت البداية عادية جدا كنت أقرأ فى التاريخ القديم وبالتحديد فى كتاب ( موكب الشمس ) للدكتور أحمد بدوى حتى وصلت لعصر اخناتون فأدهشنى انه كان عصرا قصيرا فى التاريخ المصرى لا يتجاوز ستة عشر عاما ، ووجدت على الرغم من ذلك ان الدكتور ( بدوى ) أفرد له ما يربو على ثلاثمائة صفحة ، فدهشت جدا لقصر هذه المدة وكثرة الصفحات التى حولها الكتاب عنها · فى حين أنه يتكلم عن فراعنة آخرين عمروا طويلا فى صفحات قليلة جدا ··· ووجدته يعرض لعصر اخناتون بتفصيل رائع : لكل النواحى الفنية والثقافية والتربوية والسياسية ·· الخ · فقرأت هذا الكتاب واستوعبته وعزمت على أن أقرأ بتفصيل أكثر عن هذا الرجل وبدأت أبحث عن اخناتون فى كل الكتب ووجدت نفسى أعبر عنه بقصيدة ، سميتها ( فى معبد الشمس ) فوجدت ان القصيدة لا تقول شيئا أو لم تستوعب كل ما أريده عن اخناتون وأود التعبير عنه · من هنا بدأت أفكر فى عمل مسرحية شعرية ·· وبدأت فى كتابة اخناتون كمسرحية ( بالشعر طبعا ) لانه من تجاربى مع الفنون الأخرى وجدت ان الشعر هو طريقى أو أداتى الأساسية فى التعبير ·

س : هل يوجد اختلاف بين المسرحية الشعرية والقصيدة العادية من حيث التكنيك والمعالجة ؟

ج : بالطبع هناك اختلاف من نواحي كثيرة · من ناحية الأسلوب مثلا أتصور أن الشعر في القصيدة غير جماهيرى ( بمعنى انه يحتاج الى قارىء ) أما الشعر في المسرح فلابد أن يكون جماهيريا يحتاج لعرض، ومن هنا لابد أن تقترب اللغة في المسرح الى لغة ( الحكى ) أعنى اللغة العادية في ايقاعات شعرية ·

س : هل يؤثر هذا على اللغة فتصبح خطابية ، أو يؤثر على عملية التكثيف الشعرى ؟

ج : هناك مواقف لابد أن تكون خطابية ومواقف أخرى يجب أن تكون شعرا فلابد من الجمع بين الاثنين · ففى مواقف معينة لا يستغنى عن الشعر فيها كصور جمالية ، ومواقف أخرى لا تستدعى هذا ، وانما تستدعى أن تقصد اليها وتقولها مباشرة ومن ثم فلغة الحكى أقرب للمسرح ولو قلتها فى القصيدة تسقط · فالقصيدة تكثيف شـــعرى ·

س : نريد أن نتكلم عن العنصر الدرامي في الحدث ، هل الحدث يخطط له من البداية ؟ واذا كان الأمر كذلك كيف تحمل شعرك الهائم الطليق على مسائل مخططة أصلا ؟

ج : نعم هناك هناك تخطيط من البداية وهو تخطيط عام · بيد أن الشعر كما قلت ليس هائما ، ولكي يحدث توازن بين الدراما كأداة واللغة لابد ان أنزل قليلا بمستوى اللغة الى الحد الذى يمكننى به أن أعبر بما لا يشغلنى بالشعر فقط أو بالتفكير فى الصورة ــ فاذا جاء ذلك تلقائيا فهو أحسن ، واذا لم يأت ينتهى الموقف الى هذه الصورة ·

ومن المعروف انه فى شعر القصيدة لا تفكر في شيء سوى أن تكتب شطرا وتتحدد بذلك عناصر كثيرة منهـا القوافي والأوزان والبحور لا يتحدد الهدف لان هذا الهدف يتم فى المدى البعيد أما في المسرحية فالمسألة تختلف ، حيث تحدد سلفا الشخصيات والاطار العام · وهنا أريد أن أتكلم عن الدفقة الشعرية فى المسرحية يعنى مثلا في مسرحية اخناتون وبالتحديد أم الملك ( تى ) لها وجهة نظر معينة تريد أن تعبر عنها · وطبعا هنا تم التجهيز للموضوع بشكل كاف بحيث لا تبذل جهدا لكى تؤلف لها فكأن معانيها جاهزة ؛ لكن التجهيز هنا لا يعنى التجهيز التاريخى وانما من خلال صياغة

خاصة من الممكن أن تختلف مع التاريخ من وجهة معاصرة. فالتاريخ عندى لا يعدو أن يكون اطارا · وفي اخناتون تم استخدام الاطار التاريخي ، ثم شكلته لكى أقول من خلاله شيئا · فالتخطيط ينبغى أن يكون واضحا فى ذهنى وأن يتطور باستمرار حتى يمكن أن أوجهه للهدف الذى أهدف اليه ·

س : اذن هل تشعر بأنك تنطلق بسرعة فى لوحة أو موضع أكثر مما تستدعى الحوادث التى كان مخططا لها ؟

ج : أنا أحاول باستمرار أن أكون واعيا ، بمعنى أن عنصر الوعى يبقى داخلى ، لأننى وأنا أكتب مسرحية وليس قصيدة يجب أن أضع يدى على خطين متوازيين هما ( الدراما واللغة ) ·

س : من ناحية عناصر المسرح والتى من قبيل الحدث والديكور والحدوتة والأسلوب والموسيقى والايقاع ، هنا بالنسبة لعنصر الايقاع الشعرى يوجد داخل المسرحية أكثر من ايقاع وأنت تنتقل من ايقاع لايقاع داخل المسرحية ــ أما القصيدة فأظن أنها تحتوى على ايقاع واحد غالبا ، فكيف تعالج هذه العملية ؟ وهل يمكن أن يتم هذا الانتقال فى جلسة واحدة ؟

ج : ممكن · وأعتقد أن كل ايقاع شعرى له درجة تدفقه الخاص عن الايقاع الآخر ، أو درجة تمهله أو سرعته أى سرعة تدفق ، فيمكن أن أجعل شخصية من الشخصيات متمهلة · فأعطيها ايقاعا متمهلا ، ويمكن استخدام ألفاظ أو مفردات مناسبة تعطينى التمهل المطلوب· ثم يمكن أن أنتقل الى الايقاع السريع لضرورة أخرى فالانتقال هنا انتقال نفسى أو ضرورى أكثر مما هو يخضع لمجرد أنى لا أستطيع أن أكتب على هذا الايقاع ، وكل ما فى الأمر أننى وجدت وأنا أكتب أن الشخصية وجهت يدى وذهنى بطريقة معينة فهى استجابة للفعل من ناحية ولتطور الشخصية من ناحية أخرى ·

س : هل الايقاع له وظيفة فى المسرحية ؟

ج : بالطبع ، وظيفة حمل الفعل الدرامى بالسرعة المناسبة · أو جعل الشخصية توقع كلامها بسرعة ملائمة لمقتضيات الحال التى هى فيها·

س : هل هذا يكون واضحا فى ذهنك أو أنك تجهز له أو هو يأتى من خلال سياق العمل ·

ج : الواقع أنه يأتى من خـلال سياق العمل فالايقاع بالذات لا يتم التجهيز له ·

س : هل لك ايقاعات شعرية مفضلة خاصة بك ؟

ج : فيه ايقاع مفضل عندى ( المتقارب ) كنموذج شعرى فى ايزيس « أسكن عينيك فلا تنهزمى »

وهذا الايقاع يشيع فى مسرحية اخناتون

وأظن أن صلاح عبد الصبور فى ( الحلاج ) استخدم أربعة ايقاعات وأنا استخدمت حوالى ثلاثة ايقاعات ٠

س : هل سيطرتك هنا على هذا البحر أو الايقاع هى التى دفعتك الى تفضيله ؟

ج : نعم ربما يكون الايقاع محملا بالتدفق الشعرى أكثر ٠

س : لقد قرأت مرة لأحد الكتاب كلاما مؤداه أن القرآن سوف يضيع لأن القراء يقبلون على قراءة سور ذات ايقاع مفضل لدى بعض المستمعين ـ فهل ينطبق مثل هذا الكلام على الشعر خاصة الشعر المسرحى ٠٠ بمعنى أن استخدام بحور معينة يمكن أن يضايق المستمع أو تضايقك أنت وأنت تكتب المسرحية ٠

ج : الواقع ان الشعر الحديث حين بدأ بدأ بالرجز وقد كتب عبد الصبور شعرا كثيرا بهذا الايقاع ، ثم تطور أمر الايقاعات حتى وصل الايقاع السريع الذى يمكن أن يتناسب مع سرعة الحياة حولنا غير ان هذا لا يمنع من أن هذا الايقاع قد يصبح تقليدا بعد فترة معينة ومن ثم عندما أشرع فى كتابة المسرحية ففى ذهنى الكتابة على الايقاع الصالح لحمل الشخصية ، ومن ثم فاننى أختار الايقاع الذى أكتب به ، وقد أستبدل به آخر يمكن أن يعطينى الشخصية التى أريدها فهى عملية موازنة لا أكثر ٠

س : قرأت لأحد الكتاب أنه عندما تكتب فما عليك الا أن تجمع زيد وعمر ٠٠٠ الخ وشخصياتهم معروفة مسبقا يتفاعلون ويتصارعون وهو يشاهدهم ويعبر عن هذا الصراع فتخرج المسرحية ؟

ج : لا أدرى ٠٠ ربما تصورت شيئا آخر وهو أننى عندما أشرع فى كتابة المسرحية فاننى أعيش داخل كل شخصية ٠ يعنى وأنا أكتب اخناتون أصبح أنا اخناتون نفسه ٠

س : عندما تكون الشخصية بغيضة كشخصية شهريار مثلا هل جاذبية أم عدم جاذبية الشخصية تفرض نوعية معينة من الشعر ؟

ج : قد يكون ذلك غير متحقق تماما فى الشعر ربما لان الذى يكتب أساسا شاعر ، وتركيب اللغة هو الحد الفارق هنا لأنه عندما أنزل باللغة درجة تنزل معى المسرحية ٠

س : يحدث أحيانا عندما نقرأ بعض الأفكار لتوفيق الحكيم فى مسرحياته نجد أنه ينتقل بكل شخصية من شخصياته لمستوى معين من اللغة : أليس ذلك ممكنا فى الشعر ؟ وأليس عيبا كذلك أن يسير الشعر على مستوى واحد بطىء الأداء ؟

ج : من الممكن سد هذه الثغرة بتلوين فى الايقاعات يجعل مستوى اللغة يتغير أيضا وكذا مستوى التعبير ٠ فاللعب بالايقاع يؤدى لتنويع فى الأداء ٠

س : يعنى أنا أريد أن أصل هنا لما يسمى بسوقية اللغة هل من الضرورى ان الشخص السوقى يلزم له لغة سوقية ٠

ج : لا يلزم هذا طبعا ٠ لأن هذا فن ( فالتعبير عن السرقة بالرسم تعبير جمالى ) والايقاع هنا يمكن أن يعبر عن هذه ٠ أو ان المعانى المكثفة تلتقط من الواقع شريحة وتكثفها منه فليس مهما أن يكون البطل لصا أو رجلا ، لكن المهم هو درجة ( التكثيف ) الفنى ٠ كما أنه من الضرورى أن يكون هناك مستوى أدنى من حيث التكثيف لا نبعد عنه فى التعامل مع الشخصيات ٠

س : وأنت تتقدم من جلسة لجلسة هل تشعر باختلاف فى درجة التدفق والانسياب من جلسة لأخرى ؟

ج : هذا يحدث اذا ألزم الكاتب نفسه على الكتابة فى وقت غير مناسب، وأنا من جهتى لا يحدث معى ، لاننى أحس أنى أكتب شعرا ، ولا أشرع فى كتابة المسرحية الشعرية الا اذا كانت لدى الرغبة فى انهائها ٠

س : ما هى المصاعب التى تقابلها فى انهاء المسرحية ؟

ج : أخطر شىء فى المسرحية أنك تضع لها نهاية حاسمة ٠ اننى أحب أن أنهى مسرحياتى بطريقة مفتوحة لو قلنا أن نهاية القصيدة الشعرية تكون طبيعية أو حماسية أو منطقية الى حد كبير ٠ فهل فى المسرحية الشعرية تكون النهاية كذلك ، يعنى ممكن توصلنى لحل واقعى أو غير واقعى ؟ المهم ألا أشعر باننى أفرض على المتلقى حلا قد يعجبه ولا يقتنع به ولكن عندما أتركها مفتوحة فاننى أترك فرصة

لاحتمالات متعددة تمتد من الموافقة الى عـدم الموافقـة · يعنى فى اخناتون انتهت المسرحية باننى قلت : « ان هذا الرجل يعبر عن وجه مصر الذى يمكن أن يعيش ألف سنة ·· كيف أعبر عن ذلك ؟ لقد ودع المسرح الذى كان قابعا فيه ليعيش وسط الناس · هذا الحل يقول حقيقة شيئا يمكن أن يستمر وهذا هو ما جعل الناس يقولون هذا أفضل من أن يموت اخناتون ـ مع ان التاريخ قال أنه مات ، وأنه مات مسموما · السم والقتل والموت سقوط البطل عادى وأنا هنا ممكن أسقطه أو أصيبه بطريقة ثانية ·· طريقة فتح النهاية بدلا من اغفالها · لان فتحها يعطينى فرصة لأن أقول ما لا يمكن أن يقال · وتظل الحكاية عالقة فى ذهن المتلقى وتثير عنده تساؤلات وتساؤلات ·

س : نريد أن نتكلم فى موضوع تحديد عدد الفصول كيف تتم عندك ؟

ج : معروف ان المسرحية الشعرية ليست كالقصيدة أو الرواية فالفن بوجه عام انتقاء لمواقف وتكثيفها · والمسرحية قد تكون من فصلين أو ثلاثة أو أربعة · والشاعر لكى يختار المسرحية يقدم أشخاصه التى يقدمها للتاريخ فيكثف الماضى كله من خلال جملتين ، ثم يختار امكانية الزمان والمكان لانه ليس ممكنا أن يعرض شخصياته وأحداثه كل الوقت ·

س : هـذا بالنسـبة للمسرح النثرى أمـر مفروغ منه حيث يمكن أن تؤدى المسرحية كلاما فهل الشعر يعتبر مساعدا وعونا أم معوقا لاختيار اللحظة التى تكثف عندها الأحداث ·

ج : هذا يتوقف على قدرة الشاعر على امتلاك ناصية التعبير فقد يملكه بشكل متمكن فيقول كل ما يريد من خلاله ·

س : أنا أعنى عنصر الحدث بمعنى اختيار الوقت الذى تصنع فيه الحدث الذى يشع على الحقبة الزمنية كلها ؟

ج : هنا لايختلف الشعر عن النثر ما دام الشاعر يمتلك اللغـة التى يستخدمها ، والرؤية الواضحة ، فاذا عجز فهذا عجز الشاعر وليس الشعر ، لأن اللغة أداة والرؤية عالم يجمع صفات الفكر واذا كنت متمكنا منها تماما فسوف أكتب شعرا أو نثرا بدرجة جيدة ·

س : أنت عندك ثلاث مسرحيات ( أوديب ـ اخناتون ـ شهريار ) وواضح انك تختار شخصيات من التاريخ · حولها كلام كثير ولها خصوبتها وثراؤها وقد عالجت أكثر من مرة ، فمثلا اخناتون له عدة معالجات

وشهريار عولج كثيرا فما هى الرؤيا الجديدة التى تقدمها فى هذه الأعمـــال ؟

ج : قبل أن أكتب أحاول قراءة كل المعالجات ولا يكون فى ذهنى توقع مسبق بأننى سوف أكتب عنها • واخناتون مثلا قرأت اخناتون باكثير ، واخناتون أجاثا كريستى فوجدت انه من الممكن أن أضيف بعدا ثانيا لشخصية اخناتون فكتبتها ببعدها الجديد • وأوديب كذا مرة ولكنى حاولت أن أتناولها بطريقة عصرية ، كذلك شهريار ، فقد عولجت شهر زاد كثيرا ووجدت انه من الممكن أن أضيف رؤيا جديدة لها • والمهم قبل أن أكتب أسأل نفسى عن شخصية ما : هل أستطيع أن أضيف شيئا لهذه الشخصية حتى لا أكرر غيرى ؟ والا فلا داعى • وهناك شخصيات كثيرة كنت أنوى الكتابة عنها ولم يتيسر لى اضافة الجديد • فأنا آتخذ الشخصية كاطار فقط وأستحضرها استحضارا عصريا ، وأعيد صياغتها عصريا وأقول من خلالها ما يمكن أن يقال أو يسقط فنيا على مواقف معينة أو أحداث بعينها ، وبهذه الطريقة يمكن أن يقال أن المسرح يمكن أن يكون أيضا تعبيرا مثل القصيدة فيه عنصر التنبؤ ، وأبرز الواقع أو العكس وفيه عنصـــر ربط المـــاضى بالحاضر بالمستقبل • والشخصية التى أعيشها لابد أن تحمل هذه المعانى لانه ليس من الممكن أن أعايش أية شخصية • فالتاريخ يحوى شخصيات غير متكاملة والتكامل هنا يعنى تكامل الاطار الخاص بها أو أبعاد شخصيتها بغض النظر عن كونها طيبة أو سيئة •

س : بالنسبة للشخصيات من وجهة الخط الدرامى هل توجد شخصية تخطبة أو آكثر يسرا وشخصيات أخرى غير سهلة ؟

ج : أوديب مثلا كانت صعبة المراس لحد ما • فكل المعالجات كانت تشير اليه على أنه الرجل الخاضع لأقداره • فلماذا لا أعالجه من زاوية انه الرجل الحر أمام أقداره وها هو البعد الجديد • فكانت صعبة معى حيث كان يلزمنى أن أغير فى تكوين شخصية وحماسة وتكوين الناس الذين ، حوله لكى يبرز هذه الحرية تماما • فهو تغيير شامل للاطـــار وللفكرة التى أود ابرازها • وقد عبرت عنها من خـــلال معاصرتى لأحداث ما بعد النكسة فأسقطت كل أحداث النكسة فى هذه المسرحية فجعلت أوديب ومن حوله أحرارا فيما يعملون وبدأ السؤال فى النهاية ومن السبب ؟ مثلما تسأل الأسطورة • وهنا يمكن أن يقال : أوديب هو السبب ، وهذا قد يكون صحيحا • وممكن أن يقال من حوله ، وقد يكون ذلك صحيحا ، وأيضا ممكن

أن يقال الجمهور الذى يشاهد ، وقد يكون ذلك صحيحا وانتهت هكذا مفتوحة لتعبر عن واقع معين أريد أن أقوله ٠

س : يقال أحيانا ان الشخصية تقهر المبدع على أن يمشى وراءها ، وان الشخصية تكون أكثر تحررا من المبدع أو أكثر حرية من المبدع ، فأين تنتهى حرية الشخصية ، ومتى تبدأ حرية المبدع ؟

ج : ما دمت تستحضر شخصية من التاريخ وأنت تكتب فى عصر مختلف عن عصرها فأنا أعتقد ان حرية المبدع يمكن أن تكون فى المقدمة ٠ فأنا أتحدث فى اطار تاريخ أملؤه من الداخل بتصوراتى الفنية والتى من خلالها أبرز هذه الشخصية وكأنها تحيا فى عصرنا ٠ هنا تتبدى حرية المبـــدع تماما فى اختيـــار ما يمكن أن يملأ به اطار هـــذه الشخصية ٠

س : هذا من حيث حرية المبدع من ناحية الفكر ولكن عندما ننظر الى تجربة بيكاسو فى الجيرنيكا نأخذ عنصرا مثل الحصان فنجد انه يرسمه فى اسكتش لكى يبرز أحسن رمز يؤدى التكامل مع الصورة كلها ٠ فهنا واضح ان حرية الفنان تتم من خلال معالجات متتالية ، فهل تعرضت لممارسات كهذه فى كتابة المسرحية ؟ فى اخناتون مثلا كيف حاولت أن تسيطر على الكاهن واخناتون والقائد وأم الملك وزوجة الملك رغم ان لكل منهم ارادة ؟ وهناك تصارع بين الارادات ؟ وهنا هل أصبح لك طريقتك الخاصة فى تناول الموضوع بشكل متكامل ؟

وكيف يمكنك احداث التوليفة بين ارادات متصارعة ( ارادات الشخصيات ) من خلال الشعر رغم انه فى حد ذاته قيد ؟

ج : هناك درجات من الحرية تعطى لكل شخصية أكتبها ، فاخناتون له قدر كبير من السلطة ٠ وهناك درجات متفاوتة بالنسبة للشخصيات الفرعية بعده وأنا عندى قدر من الحرية فى الكتابة بحيث أكون غير مقيـــد لأننى أخلع نفسى من كافة القيـــود التاريخية أو غير التاريخية ، حيث أكتب وأنا فى عصر مختلف ، ولهذا أعطى لكل شخصية القدر الذى يلائمها فى حريتها للتعبير أمام بطل المسرحية ، ولو أننى أعبر عن أبطال المسرحية جماعيين وليس اخناتون فقط ٠ فكل واحد بطل ولكن الصراع بينهم موجود ٠٠ فهنا عناصر الصراع تربطها ودرجات الحرية المتاحة لكل طرف للوصول الى الهدف ٠ لا يكون ثم تخطيط فى ذهنى ، أن تريد حرية معينة فى مقابل

الحرية الأخرى ، وانما هى عملية فتح وقفل أحددها للشخصيات وأنا أكتبها ، وهذا لا يؤثر على مسار التدفق الشعرى عندى ·

والقضية تكمن فى قدر الحريات التى أمنحها للشخصيات لكى تعبر وتصل لهدفها الذى أحدده لها ، يمكن أن يزيد فى موقف معين وتنقص فى موقف آخر ، حسب سياق الصراع فى المسرحية حتى يصل لذروته ·

س : هل يسوقنا هذا الى افتراض ان العمل الفني مثل الموسيقى الكلاسيكية فيه مجموعة خيوط كل منها يسير على ايقاع معين ولكن يجمعها تجانس معين ، واذا كان ذلك صحيحا هل نقول أن فكرة التجانس والانسجام تكون واردة فى ذهنك بالنسبة للمسرحية الشعرية ؟

ج : نعم لأننى لا أنسى أننى أعمل عملا فنيا بالدرجة الأولى ·

س : بالنسبة لعناصر العمل · نأخذ الحوار مثلا : يرى البعض أن الكاتب يكون الشخصيات ويتركها تتفاعل ، ثم يأتى بحل يتمخض عن هذا الصراع أو ذلك التفاعل ·

ج : المسألة أصلا مخطط لها ·· فى بعض الشخصيات ينطلق الحوار بسرعة · تسع أو عشر مونولوجات شخصية أخرى تقول كلمتين أو ثلاثة وتضرب ·

س : أيؤثر ذلك على عملية التوازى والتناسق بين الشخصيات فى العمل الفنى أم أن المقصود أنك تعطى شخصية أكثر من وضعها لكى تظهر أكثر ؟

وبالنسبة لعناصر العمل ، هل يؤثر كل منها فى الآخر ، الحوار والشخصيات مثلا ؟ وهل هناك وظيفة للمونولوجات الطويلة ، وكيف تستثمرها ؟

ج : الحقيقة ان هذا يتوقف على أهمية الشخصية فى العمل والبعض قد لا ينتبه الى هذه الأهمية فالشخصية تأتى وتنطلق بهذا المونولوج أو ذاك وهنا توظيف الموقف لعملية التطويل · يعنى اخناتون حين يقول مونولوجا طويلا يناجى فيه ربه لا يستطيع أحد أن يقول أن غيره كان يقاطعه أو أقطع المونولوج · أنا قطعته بالفعل فى موقف آخر مع الكهنة من خلال موقف المحاكمة مثلا بهذه الطريقة لم أجعل المشاهد يشرد ، فالقطعات الذهنية هنا مجدية ، فالقاضى يسأل

فى الهواء ، واخناتون يجيب من خلفية المسرح ويقول كل الأنشودة فى المحاكمة ٠٠ ولكننى فضلت ألا يقولها كاملة وانما يكون هناك حوار بينه وبين الآخرين وهو لا يتكلم الا بها والقاضى يسأل ، قد يكون ذلك أسلوبا من أساليب اعطاء الشخصيات أهميتها من حيث طول الجمل الحوارية ، ولكن فى شخصيات أخرى مثل الخادم حين ينظف قاعة فانه يقول كلمتين ثم يمشى لأن الموقف لا يتطلب أكثر من ذلك ٠

س : اذا جاز لنا أن نقول أن الفن اختزال أو تلخيص لقطاعات مختلفة فى الحياة والشعر اختزال للقول ، فنحن أمام اختزالين ، اختزال للواقع واختزال للعقـل ، فكيف تحقق هدفك أمام هذه المعادلة الصعبة كشاعر مسرحى ؟

ج : أنا على عكس هذا التصور ٠ ليست المسألة معادلة صعبة فالاختزالان مستثمران فى خط واحد فأنا لا أستطيع أن أعبر عن اختزال للواقع بعدم اختزال ملائم ، بمعنى اننى لا أستطيع أن أعيش فى عصر قديم بأفكار جديدة وأنفذ شعرا قديما بمقاييس جديدة لانه فى هذه الحال اما أن يسقط الشعر أو يسقط المقياس ، لكن العكس صحيح ٠ فمن الأنسب أن تختزل الواقع وتستمر على نفس المستوى بأن تختزل هذا الواقع فى مواقف تعبر عنها بعدم الاختزال تماما تختزل الواقع فى كلمة معينة وتحاول أن تعبر عنه بالشعر ٠

ولغة المسرح فى الشعر تختلف عن لغة القصيدة فى الشعر ، بمعنى أنها تختلف عنها فى ان عملية الاختزال بطريقة القصيدة وهى أقرب الى السرد فى النشر وليس التكثيف فى القصيدة ولكن هذا لايعنى التخلص من عنصر التكثيف عندما يستلزم الموقف ذلك فأقول ما أريد بالشعر ٠ ومن خلال سيطرة الشاعر أو الكاتب على لغة أو أداة العمل يحدث التوازن بين جميع العناصر ٠

س : يقال أحيانا أن المسرحية الشعرية تكون أكثر سذاجة من المسرحية النثرية من حيث أنها ( حدوتة ) ساذجة والشاعر يأخذها كاطار فقط فهى ليست بذات الأهمية اذا ما قورنت بالمسرحية النثرية ٠ فالى أى مدى يكون تقييمك لهذا الرأى ؟

ج : عندما تقول أن المسرح بدأ شعرا ٠٠ كيف أتهم الشاعر بعدم قدرته على حمل هذه المعانى والأحداث وخاصة لو نجح فى أن يطوع الشعر للمسرح ٠ فالشعر لا يكون من الطغيان الى حـد الغـاء ما يسمى بالمسرح ٠ والمعادلة الصعبة هى كيفية تحقيق التوازن بين الدراما

المسرحية واللغة الشعرية فى التعبير عن هذه الدراما · وهنا تتبدى قدرة الكاتب ـ وعلى سبيل المثال وأنا أكتب مسرحية لا أستطيع أن أحضر قصيدة وأقول انها تصلح أن تكون مونولوجا · تسقط القصيدة في المسرحية لانها جسم غريب أو نتوء لأن مستوى اللغة في المسرحية مختلف عن مستوى اللغة في القصيدة · فما هو المانع في أن أعبر عن أى ( حدوتة ) بالشعر وما دمت أمتلك أداتى امتلاكا جيدا فانى أستطيع أن أعبر عن أى شيء ·

س : لو بدأت بحدوتة أو فكرة ساذجة هل من الممكن من خلال الأداء الفنى أن تتحول في يديك الى شيء ذى أهمية ؟

ج : أنا أحولها بالشعر الى قيمة أو أداة فنية أدخلها فى عالم الشعر · ومن خلال الشعر يمكن لهذه الحدوتة أن تصبح عظيمة ، وأنا أكتبها بالشعر لانني أتصور أن الشعر يجب أن يحمل الأفكار العظيمة وليس الساذجة · فالشعر لا يمكن أن يعبر عن الأفكار الساذجة تعبيرا جيدا · ولذلك فالمسرحيات الشعرية غالبا ما تكون قائمة على أفكار جيدة ·

ج : بحكم أن الشعر معاناة والعمل المسرحى معاناة أخرى · فهناك اذن نوعان من المعاناة ، ومن ثم هل وأنت تكتب المسرحية الشعرية تصبح المسألة صعبة وهل يؤثر ذلك على حركة وفكرة الشخصية أو الموضوع ؟

ج : وأنا أكتب المسرح الشعرى يختلف الأمر عما لو كنت أكتب قصيدة ، لأن الشعر ساعتها يصبح في يدى مثل النثر تماما · ولو لم يكن كذلك لا يكون باستطاعتى أن أكتب المسرحية ·

س : كيف تصل الى هذه الحالة ؟

ج : عن طريق اختيار مستويات اللغة ·· ومن ثم فأنا لا أنسى تماما أني شاعر قصيدة ، هذا فضلا عن أننى لا أنسى اختيار رمز غامض الى حد ما وصورة مركبة ، واذا لم أدخل ذلك فان جزءا كبيرا من التسلسل الدرامى يختل · وكل تركيزى على الأحداث فى سيرها · وما أعنى هنا هو أن لغة الحكى ليست لغة القصيدة وانما الحدوتة · والسيطرة هنا على الأداة : نزول اللغة من حيث يسرها · فأنا أستخدم الشعر الحديث بامكانياته السردية ، والتكثيف الفنى هنا مطلوب لأنه شعر أولا وقبل كل شيء ·

س : حينما تتوارد الأفكار على ألسنة الشخصيات ، هل تضع فى الاعتبار مستوى الشخصية : بمعنى أنه حين تقول جملة حوارية على لسان اخناتون فى مقابل نفرتيتى هل تضع فى اعتبارك الوضع الذهنى لنفرتيتى ؟

ج : هذا أمر مشتق من خبرات الحياة ، وهو مهم جدا فى عملية نمو الشخصية وتطورها والا لما بقيت واعية بما يدور حولها ٠

س : يعنى اخناتون والقاضى يتكلم نلاحظ أنه يستمر فى سرد مونولوجه ٠ فهل تضع فى اعتبارك أن نمو شخصية معينة تتيح النمو للشخصيات الأخـرى ؟

ج : أنا من خلال ذلك أخدمه ٠٠٠ يعنى أريد أن أقول كل أنشودة اخناتون بنفس ايقاعه ٠ وفى الجهة المقابلة القاضى له ايقاع لا يتنازل عنه ٠ كل واحد مختلف ، لكنه مركب فى تناسق ٠ واحد يسأل والثانى يجيب ٠ فى موقف آخر اخناتون يتكلم مع قواد الشعب (حورمحب) يتخذ ايقاعا مختلفا ٠٠ الى أن تتم المحاكمة ٠ فكل جزء بمستوى ايقاعى معين ٠ فعندما يتكلم اخناتون مع نفرتيتى لا ينسى أنها زوجته ٠ وعندما يتكلم مع (آى) لا ينسى أنه صاحبه ومع الوزير لا ينسى انه وزيره ٠ وحين ما يلاحظ بوادر هبوط فى مشاعر رع موسى فاخناتون يبدأ يخبره أنه يكذب عليه وأنه المفروض أن يبقى معه وهنا يتغير مستوى الايقاع ٠

س : هل أنت جعلته يصل لمستوى انفعالى معين أم أن هذا وضع تاريخى ؟ بمعنى هل أنت وجدته كذلك ثم استثمرت هذه الحقيقة ؟ أم كنت مخططا للشخصية من البداية أن تتطور لمرحلة معينة ٠ وكل ذلك لصالح اخناتون ؟

ج : أنا أصنع الخطوط العامة للشخصية تبدأ بكذا وتنتهى بكذا ومن خلال السياق هنا ضرورات تملى نفسها على ، فأجد أن الشخصية تتطور فى اتجاه من نوع معين وليس الأمر دائما يعود الى حقائق التاريخ ٠

س : لو نظرنا فى مسرحياتك الثلاثة هل نجد ثمة خطوط متشابهة ؟ يعنى ( آى ) مثلا هل نجد انه هو أوديب أو شهريار ؟

ج : بالنسبة للفكرة نجد خطا معينا من حيث سلوكيات السلطة أو الصراع ما بين الحرية والإستبداد فى الشخصيات ٠ وأعتقد أن آى لا نظير له الا إذا اعتبرنا شهريار ذاته آى ، وخرج من اخناتون وتطور لشهريار ٠ أما أوديب فهو على ما أعتقد أقرب بشكل غير واضح الى اخناتون ٠

# لقـــاء

## مع الشاعر/محمد مهران السيد

س : ذكرت لى مرة ان رحلتك مع كتابة الشعر بدأت فى بداية الخمسينيات وتناولت اهتمام الشاعر الأستاذ الأسمر بك وكان يحرر جريدة الزمان وتحمسه لك ٠ وكنت فى ذلك الوقت تكتب الشعر العمودى ٠ وقد حدث لك نوع من التقييم الذاتى فبدأت تهتم بنفسك كما بدأ الأسـمر يهتم بك ويوجهك بعض توجيهـات متعلقة باختزال قدر من الانقباض والقتامة التى تتبدى فى شعرك ٠ ثم حاولت أن تتصل باحدى الجرائد والمجلات فى لبنان ذات الصبغة التقدمية وهذا فى تقـديرك كان نوعا من الفتح لمجـال كان الكثيرون يترددون فى اقتحامه ٠ وهذه الاهتمامات التقدمية ـ فى تقديرى ـ كان لها تأثير كبـير على الشعر الذى كنت تكتبه وبالتالى تناولك لحكاية الفلاح الفصيح فى مسرحيتك « حكاية من وادى الملح » ٠

بدأت بعد ذلك تنتقل للشعر الحر وقد استغرقت فترة لكى تتكيف من جديد مع هذه النقلة وان كنا نجد ملامح الشعر العمودى حتى فى أشعارك الدرامية ٠

والآن : نريد أن نعرف دور الشعر العمودى وأثره عليك ككاتب للشعر المسرحى ؟

ج : أعتقد ان ليس له دور بقدر ما كان مرحلة وخاصة مرحلة الشعر العمودى ٠ كانت مرحلة مصاحبة لسن الشباب الذى لم يكن لى فيها تصور للحياة أو وجهة نظر أو أيديولوجية ، وبالتالى كان فى معظمه شعرا عاطفيا أو شكوى الزمان كما يقولون ( هذا من حيث البداية التى كونت لحد ما النواة الشعرية عندى بحكم القالب الشعرى نفسه ) أعتقد انها أعطت الانسان نوعا من التمرس لاننى ما زلت أعتقد ان الشعراء الذين بدأوا عموديين أكثر تمرسا من الشعراء الذين دخلوا على الموجات الجديدة ٠

س : تلك مرحلة بحكم انك شاعر ولك خبرة شعرية .. الصورة الشعرية والايقاع والضرورة مقصود بها مجموعة الاحساسات المترجمـة فى

صور وعلاقاتها بالايقاع وعلاقة الاثنين بالحدث وهذه الثلاثة تكون عندك ملجأ رئيسيا للتكامل بين الصورة والحدث والايقاع • وقبل ان تكتب حكاية من وادى الملح فى شعرك أشعر بها كما لو كانت معانقة بين الحدث والصورة تعطينى انطباعا بانك تحرص على احداث هذا الانطباع •

ج : أعتقد اننى بحكم مكوناتى لا أكتب قصيدة مجردة وانما ذات مضمون وبالتالى فهى تحتوى على هذا الحدث وأعتقد اننى أركز فى ثقافتى بشكل جيد الى حد ما على الثقافة العربية ويتبدى هذا فى صياغتى • كما ان الايقاع الشـــعرى عندى فيه نوع من الوضـــوح • وهناك مدارس جمالية صرفة تهتم بالشكل والجرس ولكن لا تعطى أبعد من ذلك •

ووظيفة الشعر عندى جماهيرية ( اجتماعية ) وليست قاصرة على فئة خاصة ومن خلال هذا التصور أعتقد أننى استطعت أن أوجد لنفسى نوعا من القوالب الشعرية المعينة وأنا لست سريع التأثر بالموجات الوافدة •

حتى فى الشعر الجديد ، كان لى صديق هو الشاعر ( عبد المنعم عواد يوسف ) سرعان ما التقط هذه التجربة وكتب على نمطها • وقد استغرقته سنتين فى محاورته حول جدوى هذا الشعر وهذا اللون من الكتابة • وظللت أكتب الشعر العمودى الى أن حدث لى نوع من الاقتناع الذاتى بعد المعايشة وانه يمكن أن تكون وسيلة جديدة للتعبير تتفق ومعطيات الحياة التى تتوقف مسيرتها ، أو تتأخر فى قوالب جامدة ، وانه أكثر الموصلات امتيازا لقضايا الانسان المعـــاصر •

س : نحن ما زلنا بصدد الحديث عن القصيدة • وقبل أن ننتقل للحديث عن المسرحية ننتقى قصيدة من قصائدك ، نختارها لتكون ذكرا حيا ماثلة أمامك كنبض حى ما زلت تعايش خبراتك معها ، حتى بدأت تكتبها وما سبب كتابتك لها • مثلا قصيدة ثرثرة لا أعتذر عنها ، فهذه القصيدة واضح أن لها أهمية خاصة عندك بحيث انك أطلقت اسمها على الديوان •

تقـــول :

فى المقهى المدفوع بتيارات الغربة •

المجرد وما تحت سماوات الفولاذ ، نحو الآفاق الحرية :

كانت جلستنا .

كنا كل مساء

نقعى قربا تتسانده ، شبقها الاعياء .

نشكو أمراضا مجهولة .

في هذه القصيدة اشارة لنوع من الحدث . زمان ـ مكان ـ آدميين وانفعال ازاء حدث يدور .. كيف بدأت فكرتها عندك ؟

ج : أقصد بالمقهى مقهى ريش كتجمع نلتقى فيه .

س : ولكن هل تعبر فكرة القصيدة عن حدث واقعي ؟

ج : أنا لا أستطيع هذا القول فهناك كم وكيف عن الأحداث المتراكمة .

س : أنا أعنى ما هى الشرارة الأولى التى تبعث فيك رغبة الكتابة .

ج : أنا لا أستطيع أن أضع يدى على حالة معينة وخاصة أننى لا أسجل الحدث فورا على المستوى الشعرى . والجو العام للديوان كله مكتوب فى ظل الهزيمة ( كحدث عام ) وانطماساته على الأشياء . وهذا الاكتشاف لا يأتى مرة واحدة ولكن بالمعايشة والتفكير فى التغييرات البطيئة وغير الفجائية على الأشياء . فعندما نقول ان هناك مجتمعا ينهض أو يتفسخ فان هذا التفسخ أو النهوض لاينتشر فجأة ولكن يستشرى على مراحل حتى تفاجأ بأن الصورة العامة طيبة أو متردية . وهـذا ينعكس على مهنتى ، على الشعر الذى أعايشه يوميا ، فأحاول ترجمته فى صور شعرية . قد يكون هناك موقف دفعنى ولكنه قد يكون عرضيا فى تأثيره أو غامضا أو غير ذي دلالة بشكل كاف . المهم أن القصيدة تستند لخبرة متراكمة ومعايشة وتمثل بطانة لتصرفاتك أو أفكارك .

س : هل هذا ينطبق على كل شعرك ، أم أن هناك لحظات تشعر فيها بأن مجرد رغبة فى الكتابة تنتابك دون وجود أفكار مسبقة ولكنك تحاول أن تسطر شيئا ما ؟

ج : نعم أحيانا يكون لدى الانسان الرغبة الخفية فى أن يكتب ولكن عندما يجلس ويكتب لا يكون خالى الذهن من أى شيء ، ومن هنا يخرج مخزونه من التجارب ـ فى جزئية كبداية قد تؤدى لقصيدة .

س : عندما أمعن النظر فى قصائدك أجد مثلا :

الموت شاهدى الوحيد ·
أما أنا فكنت قارع الطبول ·
وعدت أنكر القريب والبعيد ·
وعدت أفكر القريب والبعيد ·

**وبعد ذلك يقول :** يأيها الكذاب لم تبكى وأنت مجرم أصيل ·
أما خدعت ليلى ··

هنا أجد وحدة متكاملة وتنويعة جديدة على نفس الفكرة ، ولكن واضح عند نظمك لهذه الوحدة أو تلك ان لكل منها سياقا مختلفا ولكنهما جميعا تكون وحدة متكاملة · فهل هذه التنويعات تتم بطريقة تلقائية أو بمحض الصدفة ، أم انك تتوقف بعد كل فقرة لتنظيم الصورة من جديد ؟

ج : بالتأكيد أنا أستخدم عامل الوعى فى هذه العملية · وليس لطول المقطع أو قصره دخل فى ذلك ، المهم أن يتكامل المعنى ويتضح هدف المقطع ·

س : الاحظ انك تحاول أن تستمر بنفس قوة الدفع التى بدأت بها ، فهل ممكن أن تعتبر التنويع من فقرة لأخرى يمثل تنويعا فى الايقاع داخل القصيدة الواحدة ؟

ج : أعتقد ان القصيدة تكتب على ايقاع واحد لا يتغير · لانه حتى فى حالة التوقف عن اكمال قصيدة ما فاننى أظل فى حالة معايشة كاملة لها حتى أنتهى منها · ومع ذلك فالايقاع لا يتغير أو لا يفلت منى · فاننى أتعمد التنويع على الفقرات داخل القصيدة بحيث تعطى كل فقرة صورة مغايرة لما توحى به الفقرة الأخرى ولكنه تباين يؤدى فى النهاية لتكامل يشير لهدف معين هو جوهر القصيدة ·

س : هل يحدث أن تكتب بعض القصائد وأنت تحاول أن تعطى ايقاعات متنوعة لسبب نفسى معين أو لكى تنقل تأثيرا معينا ؟

ج : يجوز أن يحدث ذلك وان كنت لا أميل الى الاكثار منه · يعنى قصيدة ( عفوا أنا لا أعطيك الحكمة ) فيها فقرات بتفعيلات مختلفة ·

س : هل على سبيل المثال فى لبنان هناك من الشعراء من يكتب كل بيت بتفعيلة ،هل هذه مسألة صعبة ؟

ج : أنا أعتقد ان عملية التمرس تصبح ممتزجة بمشاعر الانسان وغير منفصلة عنه بحيث انه لو تعمد الانسان أن يكتب قصيدة لكل بيت فيها تفعيلة خاصة ... لا أدرى ماذا سيكون طبيعة السياق النفسى لحظة الكتابة . وعموما فأنا أعتقد انه سيقع فيها خلل ما . وأنا حينما أقرأ قصيدة ما أكون لنفسي ايقاعا معينا لكى أستمر معها وحينما أجد بيتا مكسورا أقف لانه ربما يكون بداية لايقاع جـــديد .

س : تأتى بعد ذلك حـكاية وادى الملح كمسرحيـة شعرية كيف بدأت فكرتها ؟ ومتى كتبت ؟

ج : كتبت سنة ١٩٦٩ وأنا فى التفرغ ، وقد نحوت فيها تجـاه الادب الفرعونى لكى أثبت من ناحية ان الحضارة الفرعونية ليست حضارة منحوتات فى الصخر ، ولكنها حضارة متكاملة فى نواح مختلفة .. أدب وفلك .. طب .. زراعة .. صناعات راقيـة ... الخ . فعندما قرأت فى الأدب الفرعونى وجدت قصصا وأساطير انسانية جدا مثل ايزيس وأوزوريس وصراع الخير والشر وهـذه ملازمة للسيرة البشرية . وأيضا ( حكاية الفلاح الفصيح ) استوقفتنى هذه الثورية الموجودة فى الانسان . وقد أخذ بلبابى أنها ثورية إنســان مصرى رغم كل ما يقال من أن ســكان الأنهر ناس فيهم الوداعة والمسالمة والاستكانة . ومن ناحية أخرى لى رؤيتى الخاصة عن التاريخ المكتوب باعتباره تاريخا رسميا وتاريخ حكام . واذا ما نظرنا للتاريخ نجد أنه من الأسرة السادسة الى العاشرة اجتاحت مصر ثورات عنيفة جدا وتعرت قداسة الفراعين المزعومة وتهاوت أكاذيب الكهنة والسدنة ، وتغير وجه الحياة فى الوادى ، وأصبح يواجه وضعا اجتماعيا جديدا تحول فيه العبيد الى سادة على حد قول الكهنة فيما بعد .

ومن ثم فأنا أكتب من وجهة نظرى الخاصة حكاية الفلاح الفصيح. لان المسألة ليست كما رواها الكاتب الفرعونى الأصلى للقصة ، اذ عايش الظلم ، حتى من الوزير ، وجعل الملك هو القاضى العادل فى هذه القضية وانه لم يحكم بالعدل الا لانه استمالته بلاغة الفلاح الفصيح فهذه مسألة شكلية تماما لأن هذا الفلاح الفصيح لو كان يتصرف بطريقة مغايرة لما التفت اليه الملك .

وأعتقد ان هـذا هو سبب إلصاق العـدل بالملك . فأنا أكتب المسرحية وفى ذهنى ان النظام شىء متكامل لانه لا يمكن أن يكون

الملك عادلا ووزيره جائرا أو العكس ٠ فأنا أخذت هذه النقطة كمنطلق مع بعض التصرف في الأسطورة وجعلت الملك في النهاية أو مسألة الحكم أو السياسة ليست مزاجية صرف ٠ ولكن لما انتشرت قصة هذا الفلاح ووجدت صدى عند الناس اضطر الملك مرغما لأن يعيد له حقوقه ٠

ومن هنا وبوضوح شديد أذكر الناس بأن الطاقات الثورية كامنة فيهم منذ أجدادهم الأولين ٠ ولا يبقى الا أن يقفوا صفوفا للحصول على حقوقهم أمام أى ظالم ٠

س : اذن أنت عندك قضية تتسق مع بنائك الفكرى المتراكم والخاص بك ، وأنت تنظر للحدث من خلال هذا الاطار ولكن لماذا اخترت المسرحية بالذات كأسلوب فنى للتعبير عن هذا الحدث ولم تستخدم القصيدة الشعرية مثلا ؟ ٠

ج : القصيدة تعطى شحنة انفعالية دافعة ، أما المسرحية فتخلق عالما بشخوصه وأحداثه وبالتالى فتأثيرها أقوى وأبقى من تأثير القصيدة ٠

س : اذن أنت ترى ان الشكل الفنى له علاقة ليس فقط من حيث قدراته على احتمال الفكرة ولكن تأثيره هذا من حيث اختيار الشكل المسرحى بتأثيره الدرامى بوجه عام ٠ ولكن لماذا مسرحية شعرية بالذات ؟ ٠

ج : لاننى شاعر ٠

س : وماذا يحدث لو كتبتها مسرحية ذات طابع نثرى ؟ ٠

ج : سيكون لها طابع أقل تأثيرا من الشعر ، لان الدراما تظهر فى الشعر فى أرقى صوره ٠

وأرى ان هذا ليس اتجاهات نظريا فقط ، بل وأعتقد انه من حيث التطبيق لو كتبت المسرحية نثرا لغدت أقل تأثيرا لدى المتلقى ٠

س : من حيث البعد التاريخى ٠٠ أنت بدأت مع التاريخ الفرعونى وبوجه خاص مع حكاية الفلاح الفصيح ٠٠ وأنت لك توجه جماهيرى لاستثمار طاقتك ولكن ما أريد أن أسألك عنه خاص بالجانب المعرفى الذى شكل لديك هذا الاتجاه فهل أعددت نفسك ـ وأنت تستعد لكتابة هذه المسرحية ـ اعدادا معرفيا خاصا ؟

ج : عندما اختمرت لدى فكرة اعادة كتابة ( حكاية الفلاح الفصيح ) بدأت

أقرأ بتوسع بالنسبة للعصور الفرعونية المختلفة وما زالت فى مكتبتى كتب تتناول النواحى المتنوعة للحياة الفرعونية · حاولت أن يكون لدي حالة من الالمام بالجو الفرعوني ( بمعنى أن يكون لدى طقس مماثل لذلك الذى كانت تدور فيه القصة ) ·

س : ألم تضع فى اعتبارك على سبيل الفرض ان هذه القصة خيالية من خلق أديب فرعونى ؟

ج : حتى لو كان ذلك صحيحا ، فأنا أعتقد انها وضعت لغرض ما ، هو أنها تحكي للأجيال القادمة عن عدل الفراعين · واستمرت مع تطور المجتمع الفرعونى ودخلت وجدانه وهذا شيء يعزز ألوهية الفرعون·· فأنا أعتبرها قصة موضوعة لخدمة الحاكم الأعلى ، وكما نقول الآن الحاكم ظل الله فى الأرض ومن ألف سنة ، الا انه استقر فى وجداننا انه لا يخطىء ولا يجور ولا يظلم ·

هذا هو الأساس التاريخى ( للحدوتة ) ·· وأنا أريد أن أشير لشيء مهم : عندما أتعرض لكتابة قصة أو أسطورة أتناولها من وجهة نظر معينة خاصة بى ، على العكس من اعادة صياغة النص القديم صياغة حرفية ·· فهذا انتاج غير مجد ، لا تتبين فيها شخصية صاحبه ( فهو مجرد ترجمة من لغة لأخرى ) وهذا ما يقع فيه ( للأسف ) كثير من الشعراء والكتاب ·

س : المهم أنك هنا تضع معالجة جديدة يربطها الخط العام للقصة الأصلية ، أو فى اطار القصة الأصلية ولكنه جو جديد ومسار جديد ورؤيا وأحكام جديدة ، وهذا يقودنا لسؤال هو : بعد تجميعك للمادة التاريخية وبالتحديد عندما تشرع فى وضع الخطوط الأولى هل تخطط للشخصيات وصفاتها وأعمارها على الورق · بمعنى ، وأنت تحاول خلق شخصيات جديدة وبألفاظ فرعونية ، هل بدأت ترسم كل شخصية وحدها بحيث انك تخطط لبعضها أن ينمو ولبعضها الآخر أن يأخذ وضعا ديكوريا ثابتا ·· هل ترسم هذه الشخصيات بطريقة مخططة قبل كتابة المسرحية ؟

ج : أعتقد أننى حاولت أن أرسم الشخصيات التى اعتبرتها رئيسية . وهناك شخصيات يخلقها ما أكتبه ، وبتفصيل فأنا أقيم عالما متسقا متفاعلا ، ومن خلاله أصل لموقع قد يتطلب استدعاء شخصية جديدة ، فأبدأ فى وضعها لأننى لا أستطيع أن أخطط تخطيطا دقيقا للمسرحية من أولها ، وألتزم به والا أصبحت عملية ميكانيكية

ميكانيكية تماما · ومن ثم يمكن أن أضع تخطيطا معينا وأحتفظ لنفسى بحق اختراقه أو الخروج عليه ·

س : عندما تحتاج لشخصية جديدة لتخدم حاجة معينة هل تفكر فيها على انفراد لتعطيها بعدها ؟

ج : أنا لا أدخلها عشوائيا وانما بطريقة انتقائية فأتعرف على مواصفاتها ونمط تفكيرها بحيث انى أكون لها جوا نفسيا معينا ·

س : عندما أقرأ فقرات قصائد ( ثرثرة لا أعتذر عنها ) أجد فقرات طويلة وفقرات قصيرة ·

ج : هناك فقرات تستنفد الفكرة التى أريد أن أعبر عنها فتنتهى وأبدأ فقرة جديدة ·

س : هل يحدث هذا فى المسرحية ، بمعنى ما الذى يتحكم فى طول المونولوج أو الفقرة الحوارية للشخصية الواحدة ؟

ج : لنفرض ان لدى مجموعة شخصيات تتحاور · شخصية منها تتطلب الاجابة على سؤال معين ، أن تقول نعم أو لا ، وتصبح اجابة كافية · شخص آخر يستدعى الموقف منه نوعا من الأسباب ·

س : هل يعتبر هذا فعلا مخططا أم تلقائيا ؟

ج : أنا أعتبر المسألة تلقائية غير مخططة ·

س : هل لهذا علاقة باستبطانك السابق للشخصية ، أم ان المسألة تأتى بشكل تلقائى ؟

ج : أنا أعتقد ان عملية تمثلى لخبراتى فى العمل السياسى من قبل تكون متواجدة للمشاركة فى هذا الموقف · يعنى خصوبة شخصية معينة قد تكون انعكاسا لخبرة شخصية عميقة خاصة بى ، فأنا أتمثل الثورى الحديث والمعاصر لاننى لم أعايش الثورى الفرعونى ·

س : ألاحظ ان هناك بعض الشخصيات يخدمها الحوار ، وشخصيات أخرى حوارها سريع وتكون كالشبح يدخل ويهرب بسرعة · فهل موقف كل شخصية بشكل ما يؤدى خدمة عامة للمسرحية · يعنى فى الابداع : نستطيع أن نقول اننا نوظف كل عنصر فى عملية الابداع · ولكن الواضح ان المسرحية تختلف عن القصيدة من حيث ان كل بيت وشخصية يكون موظفا توظيفا جيدا ؟

ج : أنا أريد أن أقول ان معظم الكتاب عندما يتكلمون عن أعمالهم يتكلمون على المسائل النظرية بان كل شيء محبوك ومخطط ، هذا كلام يقال من قبل استظهار الذات · وأنا أعتقد ان المسألة فيها قدر كبير من العفوية والتلقائية في اطار عام مخطط · فأنا أخطط لشخصية معينة أن ترفض أو تقبل ولى حرية التعبير عن هذا الرفض شعرا في فقرة أو أكثر حتى يستوفى الغرض المطلوب ·

س : هل تشعر بأن الشعر يمثل قيدا عليك ؟

ج : حينما أكتب مسرحية نثرية تكون العملية عادية · أما كفنان ، فتتم بالخبرة والتمرس واستخدام الشعر كأداة لا يمثل قيدا بدليل ان المتلقي لا يشعر ان هناك شيئا قيده لأنه قال كل شيء ؟

س : هو هل ييسر أو لا ييسر عملية كتابة المسرحية ؟

ج : أنا كشاعر حينما أخوض الموقف الشعرى فان ما يخرج منى يخرج منظوما بالطريقة التى أريدها ·

س : عندنا في الدراسات الخاصة بالعملية الابداعية انتهينا لبعض النتائج التى ثبت منها ان المبدع يكون فكرة خيالية ويتقدم بها فتحدث أحيانا بعض المصاعب · يعنى فى الفلاح الفصيح بدأت بواقعة صغيرة وبدأت تتقدم فيها ، فهل تحديت بعض المصاعب لاتمام العمل · ان البداية واضحة والنهاية واضحة وما بين البداية والنهاية تفاصيل قد تصطدم ببعض القيود الدرامية في النمو وبعض الأفكار قد تتناقض مع بعضها · هل هذا حدث مع الفلاح الفصيح ؟ وما هى وسائلك للتغلب عليه ؟

ج : بالتأكيد يحدث أن أتوقف عن الكتابة وأعيد التفكير ، وقد تقودنى اعادة التفكير لمسار آخر فى اطار العمل لخدمته · وقد أبدأ من زاوية جديدة · وأعتقد أنه ما دام الانسان يكتب عملا طويلا فان ذلك لا يتم فى دفعة واحدة · واذا ما توقفت عن اكمال عمل أعيد قراءته مرة ومرات لأعيد النظر فى جزئياته بهدف أن أضع نفسى فى الحالة تماما ، وكل خيوطها واضحة فى ذهنى · بمعنى انه من الممكن أن أترك عملا مسرحيا معينا لمدة خمسة عشر يوما ومن ثم أعيد قراءته بعد ذلك مرة أو أكثر لتجميع خيوطه ·

س : بعد تجميع الخيوط هل تشعر انك مسيطر عليه ؟ وهل تشعر بأن

بعض التفاصيل متناقضة مع بعضها بحيث انك تلجأ لعمل أكثر من مسودة للعمل الفني ؟

ج : لا أدرى ما اذا كان عيبا فى أم لا ٠٠ أنا أكتب العمل أو القصيدة مرة واحدة ولا أعود اليه الا لتغيير كلمة فقط ، أشعر أنها قلقة ، أو لا تعبر تعبيرا جيدا عما أريده ٠

س : هل يحدث محو واستبعاد ، ومن ثم تكثيف حتى لا يكون هناك استطراد ؟

ج : نعم ٠٠ فقد تكون هناك فقرة طويلة على لسان شخصية أرى انه ممكن تكثيفها لتصبح أقوى ٠ وبالنسبة للعمل الكبير فممكن بل وواجب ٠ وممكن فى القصيدة أن نشطب بيتا أو أكثر وهى عملية تتم بالنسبة لى أولا بأول ، وحينما أنتهى من العمل فلا اضافة الا للمسات بسيطة ؛ فأنا أغير أثناء عملية الكتابة ٠

س : اثناء الأفكار الخاصة بمسرحية حكاية الفلاح الفصيح من البداية للنهاية هل كنت تشعر انها تنمو معك وتنمو معها ؟ ٠

ج : أعتقد انها تنمو بشكل تلقائى ٠

س : هل يحدث تقمص بينك وبين الشخصية التى تكتب عنها ؟ ٠

ج : نعم ٠

س : واذا كانت هذه الشخصية بغيضة فكيف تتقمصها ؟

ج : أعتقد انه كما يحدث فى الحياة العاشة يحدث على الورق ٠ بمعنى ان هناك شخصية بغيضة فى الحياة العامة أتعامل معها ولكن ليس بجفوة شديدة ٠ يعنى أنا انسان صاحب مبدأ ، ولى أصدقاء من جماعات أخرى متعارضة معى فكريا ، ولكنهم على المستوى الشخصى قريبون منى كأشخاص وأتمنى أن أغير فكرهم وهم كذلك ٠ وقد يعتزوا بى كانسان ٠

فأنا أتعامل مع شخصية كفرعون كفكرة ٠

س : وأنت تكتب المسرحية هل تحاول أن تحدث بالمسرحية تغييرا فى أفكار الناس ؟

ج : اننى أتمثل القصة كقضية جاهزة ، وأتمنى من خلال معالجتى لها أن المعاصرين لى الموافقين معى أو المعارضين لى أتمنى أن يتغيروا فى

الإتجاه الأفضل • وفي المسرحية لا توجد شخصية سلبية • فكل شخصية مرسومة لتعبر عن وجهة نظر معينة • ويحدث أن الرأى المناقض يطغى بصورة قوية ، ويكون ضروريا للتعبير عنه بقوة لأنه في السلطة والفلاح أعزل ، وأنا كمعارض أعزل قد لا تبدو بارقة من أمل بالنسبة لى تقريبا ، ولكن الايمان يجعل الانسان يمضى وعنده أمل في أن من بعده سوف يتحقق لهم هذا الأمل ، فأنا عندما أعارض السلطة فان السلطة بلا شك قوية •

س : أنا أعنى عندما يكون مطلوبا تسميته رأى شخصي فمن الممكن ان يرسم هزيلا ولكن في العمل المسرحى نلاحظ انه يرسم بحيث يكون قويا • وعند توفيق الحكيم مثلا في السلطان الحائر نجد أن الغانية والسلطان أقوياء ، ولكن وكذا القاضى كلهم أقوياء مع أن المطلوب هو انتصار طرف ما على الطرف الآخر •

ج : توفيق الحكيم يقدم هذه الشخصيات لتتصارع لتصل بعد المعاناة الى انتصار الحق لان الحق لو انتصر بسهولة يكون ضعيفا • اضف الى ذلك ألا يبدو الباطل ضعيفا الى جانب الحق في بعض اللحظات والحق قد يكون قويا ولكن لا أصوره بالصورة الهزلية لأني أنا أضع فيه أملي • فاذا ما كان الصراع مابين أقوياء فانه يعطي العمل نوعا من الصدق الحقيقى لانه اذا ماسخرت من جانب فانا أحول العمل لنوع من الكوميديا ومن ثم لا تكون دراما • يعنى مثلا في الفقرة التالية :

ـ أى كلام هذا يخرج من فمك المعوج ، •

هل تعرف من أنت بحضرته الان ؟ •

س : هنا أنت تعتبر ان ( أوفى ) صاحب سلطة ، وحين تكتب عن كل شخصية من الشخصيات كجزء من المسرحيـة فانك تتبنى وجهة نظرها هل كان لك هدف من ذلك ؟ •

ج : في الفلاح الفصيح كانت شخصيته أوفى من الشخصيات التى رأيت شبيها لها في الحياة الواقعية ، وانا لست جزءا منه ولكن أنا احتككت به عن قرب ، فهنا نوع من التوازى ما بين الشخصيات الفنية حتى لو كانت فرعونية وشخصيات معاصرة أنا اقول ( رؤيا معاصرة لحكاية الفلاح الفصيح ) •

س : هل يحدث أن تكون قريبا من الشخصيات في الواقع بحيث تستثمرها استثمارا جيدا ؟

ج : كيف أكون صادقا لو قلت انى أصور الفلاح الفصيح كما وجد فى عصره أو الظلم في عصره ؟ لا من خلال حياتى التى أعايشها أو بعض النصوص في الكتب ؟ وانا أكون أصدق حين أكتب عملا سبق ان مررت بخبرات مشابهة كما سأقدمه فيه • وقد سبق ان مررت بظروف تصورت انها ظالمة •

كنت هاربا وقبضوا على في سبتمبر ١٩٥٩ ، وكانت فترة ظلام دامس فعلا • عذبت ومورست ضدى أساليب وحشية • فانا خبرت هذه الأساليب كلها ولما أكتب عملا تقفز الى ذهنى كل هذه الصور. فالتعذيب هو التعذيب وكرامة الانسان المهدرة هى كرامة الانسان المهدرة • والأساليب قد تختلف •• فكل هذا يمر أمامى واتمثله وانا أكتب العمل الفنى •

س : هى تعيش انفعالات معينة وتعايشها حينما تكتب بحيث تؤثر على صياغتك للعمل الفني بطريقة معينة • يعني وأنت تكتب قصيدة أتصور أن ما يسود هو مزاجك الشخصى ، أما فى المسرحية فأنت تتعامل مع شخصيات لكل منها مزاجها الخاص ؟ فكيف تسيطر على ذلك ؟

ج : أنا أعايشها من خلال البناء النفسى الخاص بى •

س : وأنت تحرك الشخصية على الورق ، كيف تصل للبؤرة الخاصة بها لكى تضعها فى الموضع الملائم •

ج : أعتقد أنها تتشكل وفقا لسياق العمل •

س : هذا من حيث الناحية التاريخية والشكل المسرحى والقالب الخاص بالعمل نفسه وكذا من حيث الأبعاد المعرفية التى تشكل العمل عندك • فلنتكلم الآن عن الصورة الأصلية للعمل • هل يكون عندك مجموعة صور أصلية تضعها فى العمل وتستعين بخبراتك المعرفية السابقة فى تأصيلها أم انها تفرض نفسها على العمل •

ج : أريد أن أقول أن الفكرة سابقة على الصورة فى تقديرى • هذه الفكرة تستدعى الصورة بشكلها الشاعرى ، ان الصورة مجرد فكرة ، والصورة تتشكل حسب قدرات الشاعر الفنية واللغوية •• الخ •

س : هل خصوبة الفكرة تؤثر على خصوبة الصورة ، يعنى أحيانا نلاحظ فكرة ضخمة وصورة فقيرة أو أن الصورة فضفاضة أكبر من حجم الفكرة ، والعمل المسرحى الشعرى تكثيف فى كل شيء ، نلاحظ أحيانا ، أن عندك فكرة أكبر من حجم الصورة ·

ج : أعتقد ان هناك نوعا من التلاحم فقد أكبر الصورة أو أضعفها أو أكثفها أو أعطيها تفاصيل اذا تطلب السياق ذلك ·

ولكن ما دمت قد وضعتها فى الشكل الفنى أعتقد انها مطابقة للفكرة التى أتبناها ، وهذا كله يرجع فى النهاية لمستوى الشاعر ومدى امتلاكه لأدواته ·

س : حين يقول الفلاح :

أعيد ما أقول على مسامع الكرام ·
فلتنصتا لى ، للمرة الألف
أنا لا أرتضى ما ليس لى ·
ـــ حقيقة أنا فقير ، ـــ لى قطعة من أرض
تمنحنى من قلبها الكثير ، أحنو على اديمها فتنتشى
وتنفث البقول والشعير
يروى لهاثها دمى ، وتحتمى بأضلعى من الهجير

هنا تعبر عن التصاق الفلاح بالأرض ، هذا الالتصاق الأدبى الذى كان ولا يزال · الفكرة هنا لخصتها « أنا لا أرتضى ما ليس لى » ·· ثم دخلت بعد ذلك على مجموعة صور أحنو على اديمها فتنتشى وتنبت البقول والشعير ( يروى لهاثها دمى ) صورتان لها «لهاث» ودم يورى · و ( تحتمى بأضلعى ) وصـــورة ( الهجير ) صـــورة أخرى · فنحن هنا أمام مجموعة صور شعرية مكثفة تدور كلها حول الفكرة فى حين أنك قلت للمرة الألف · أنا لا أرتضى ما ليس لى · فهذه الفكرة تلخص المقصود بشكل حاد وينفى من خلالها عن نفسه التهمة وليس في حاجة لصور ·· والمهم ان الفقرة المتعلقة بكلام الفلاح تشـــير فى الوقت نفســه لأطراف أخرى · منهم من يقول :

أراه صادقا هو لا يكذب مطلقا ؟ فهل كنت مخططا لكل ذلك أم أنه جاء دفعة خلال الكتابة ؟

ج : الفلاح يتكلم ويفيض فى الحكاية ، انه وهو فى طريقه يركب حماره ، يمر على قناة صغيرة ، فيمد الحمار فمه ليقضم حزمة شعير ٠٠ هذه ليست جناية الحمار ٠ والمسألة مدبرة ففى القصة الأصلية الطريق ضيق والرجل متوقع ان الحمار سوف يقوم بذلك فأخذ قطعة قماش ورماها على جانب من الطريق فمن الذى سوف يسير على الثوب ؟ سوف يتجنب الحمار ذلك ويصبح قريبا من الزرع ، فيغريه ذلك بأن يمد فمه ليقضم بعضا منه ٠ اذن هى مؤامرة مرسومة ، ومن الطبيعى أن يحاول الفلاح تبرئة نفسه بالمنطق البسيط ٠ ومن هنا تداعت الأفكار والصور من وجهة نظر الفلاح ٠

س : فى أثناء كلام الفلاح فى المقطع الأول كان من الممكن أن يستمر ، ولكنك أدخلت واحدا من الجمهور فى الظلام ليقول :

أراه صادقا ، انه لا يكذب مطلقا ٠ لماذا لم يستمر المقطع هل هناك سبب فنى ؟

ج : أعتقد ان مثل هذه المقاطعات تكون موظفة فى بعض المواقف لانها تلقى الضوء على المجتمع الذى يعيش فيه ( اخنون ) من حيث علاقته بالناس وعلاقة الناس به ٠ فهى موظفة لكى تخدم على المستوى الفنى والدرامى ٠

س : حكاية من وادى الملح طبعت فى مائة صفحة ما الذى تحكم فى حجم المسرحية ٠

ج : أعتقد ان مسار الأحداث هو الذى أدى لذلك ٠ الى جانب أنى أحافظ على التكثيف ، وعدم الاستطراد ٠ بمعنى أنك تأخذ فى اعتبارك حكم الوقت الذى يستغرقه العمل على المسرح ، وقد وضعت فى اعتبارى التكثيف بوجه عام ٠

يعنى عبد الرحمن الشرقاوى عنده سمة الاطالة المبالغ فيها وهذا يفقد العمل حرارته ٠

س : هل أنت هنا تقترب من كونك شاعر قصيدة وتعنى أن يكون فى العمل دفقة شعرية ، صحيح ان المسرح عالم متكامل ويحوى شخوصا الا انه ما زال عندك شعرا مكثفا بايجاز ؟

ج : موقفى من أعمال الشرقاوى بالذات انى أعتقد ان فيها نوعا من الاستطراد والاطالة بحيث انها تبدو أشبه بالرواية المنظومة ملحمة مثلا ، وليس المسرح بمعناه الشعرى ( وبحكم انه كاتب رواية فقد يكون لهذا تأثير عليه ) ٠

: هل تضع في اعتبارك ممثلا معينا وأنت تكتب ؟

: لا ، أنا لست بمحترف ، وأعتقد ان من يضعون فى أذهانهم ممثلين معينين ويكتبون من أجلهم ، هـؤلاء كتاب محترفون ومعايشون للمسرح يتناولون حدثا شائعا أو قضـية اجتماعية أو سياسية مطروحة • أو يؤلفون لمسرح كوميدى عمـلا هادفا أو غير هادف فيستدعى شخصية ممثل يعرفه ويبدأ يحيك العمل على ضوء معرفته بحركاته وسكناته •

: هذه المسرحية ( الفلاح الفصيح ) هل مثلت على المسرح ؟

: نعم مثلت على مسرح السامر ومثلت بعد ذلك فى الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعى ( جامعة الأزهر ) وقد أخرجها عبد الغفار عوده بشكل عصرى ولم تسجل وعرضت في المنيا وأسيوط وطنطا ، عرضتها جامعة طنطا على مسرح السامر لان السلطات المحلية رفضت عرضها ، فجاءوا وعرضوها على السامر •

: هل شاهدتها وهى تعرض على المسرح ، وهل شعرت انهم قد عبروا بصدق عما تريد ؟

: نعم شاهدتها وأعتقد انهم عبروا عما أريد لأن المخرج عبد الرحمن الشافعى كان مقتنعا بها تماما وفاهما لأبعادها ومدركا لرؤيتى • وكانوا يعملون لها بروفات طويلة فكنت أذهب لأشاهد البروفات • وبعد ذلك عملتها الفرقة النموذجية للثقافة الجماهيرية ، وهم شباب مجتهدون واستعانوا بالممثل ( سامى فهمى ) من الخارج ، وهذه كانت بداية موفقة له حيث قام بدور ( اخنسوم ) • وكان هناك اعتراض شكلى على قيامه بهذا الدور من حيث وسامته وحجمه الممتلىء باعتبار ان الفلاح يجب أن يكون غير وسيم و ( ممصوص ) لكنه قام به بشكل جيد جدا •

: كثير من الناس لا يكتبون الا فى ظروف معينة • وأنا مثلا لا أستطيع أن أكتب ومعى أحد حتى ولو كان من أهلى ولا أدرى ما السبب • فأنا أهوى الانفراد وربما لاننى شأن كل الناس أكون متوترا وقد يظهر توترى هذا فى حركات حيث أقوم وأقعد أو أضع رجلى فى وضع معين ، أو أردد ما أريد قوله بصوت مرتفع ومن ثم أخجل أن أفعل ذلك أمام أحد •

وبالنسبة للورقة اذا شطبت سطرين أو أكثر فى الورقة أعيد كتابتها من جديد ومن ثم فقد أستهلك كمية ورق كبيرة فى الجلسة •

وقد أزيد من كمية التدخين وشرب الشاى .

أما من حيث الوقت الذى تستغرقه جلسة الكتابة فلا أستطيع تحديده نمطيا وخاصة بالنسبة للمسرحية بحكم انها ممتدة فممكن أقف عند أى فقرة . أما القصيدة فقد أقف عند مقطع معين قد يكون بداية لمقطع جديد . وقد يتراوح طول الجلسة من ٣ : ٤ ساعات .

س : يقال ان مقدمة العمل ونهايته هى أصعب جزء بعكس الجزء الأوسط الذى يبدو سهلا . هل هذا صحيح معك ؟

ج : هذا صحيح لحد ما . لان الجزء الأول يجهد الانسان نفسه لكى يدخل فى الحالة المزاجية . ففى بداية العمل أقف وقفتين وقفة طويلة ووقفة قصيرة . وقفة قصيرة لكى أدخل فى حالة مزاجية معينة . فاذا ما امتدت عشرة أيام فاننى أكون بحاجة لأن أقرأ لكى ألغى فترة الانقطاع الوجدانى . وحينما أشعر بانه لابد من انهاء العمل أعايش أيضا قدرا من المعاناة .

س : هل تظهر أصداء لهذه المعاناة فى العمل نفسه ؟

ج : لا أعتقد ، لأن صياغة الفقرات الصعبة تقسم أكثر من مرة حتى تنسجم مع السياق العام .

س : هل توجد مواضع من العمل تشعر فيها بانها أكثر تصوعا واشراقا بحيث أنها تكون أيسر بالنسبة لك ؟

ج : فى العمل الطويل كالمسرحية تكون الأمور ميسرة فيكتب جزء طويل فى جلسة وفى جلسة أخرى قد تكون هناك صعوبات متعلقة بعوامل نفسية ، شىء ما يوقف هذا التدفق كالتوتر وانشغال البال .. والمهم انها ليست أسباب تخل بالمعنى المفهوم .

س : هل تصورت ان العمل المكتوب معرض للتعديل أو الاضافة بسبب العرض المسرحى وألم يصارحك المخرج بذلك ؟

ج : أحسست ان الدور النسائى قصير حتى اننا وضعنا بعض الاضافات للدور النسائى الذى صمم على المسرح ، وفى النص المكتوب أيضا ، ولم تتعد هذه الاضافة صفحتى فلوسكاب .

— الا يؤثر ادخال هذه الاضافات على بناء المسرحية .

— هى بالفعل مصنوعة والصقل أحيانا يخل بالعمل الفنى . ولكن محاولة أن يكون الدور طويلا على المسرح تخلق حاجة الى الاضافة .

س : بالنسبة لمسرحية الحرية والسهم .. نريد أن نعرف قصتها معك ؟

ج : هى تحكى عن ايزيس وأوزوريس واندلاع الثورة ضد ست .

س : هل اعتمدت على التاريخ وما كتب عن ايزيس وأوزوريس ؟

ج : أذكر اننى عندما قرأت عملا لتوفيق الحكيم وجدت انه يلجأ فيه للقول بانه طالما ان الشر قائم فيجب أن نحاربه بالشر . وأنا بالنسبة لى أرفض هذه الفكرة ، لأن الخير يجب أن ينتصر فى النهاية حتى لو طالت المسافة الزمنية .

تلك كانت النواة الأساسية لهذا العمل وأنا كتبتها من زاوية أن الأسطورة تدور فى مجتمع الآلهة وان الصراع بين الخير والشر صراع فوقى تماما معزول عن الناس وأنا فى رأيى أن المسائل فى البداية لم تكن كذلك وان ما يسمى اليوم بالشارع هو الذى يجب أن يحسم الأمور . حتى اذا ما كان عاجزا عن حسمها حتى الآن . فان الصراع يبدو مؤقتا فى عدد من المجتمعات الا انه اذا أخذنا الديمقراطية بشكل صحيح فيجب أن نقول ان الشارع ( الرأى العام ) يجب أن يحسم القضايا العامة .

ففى الأسطورة ست للشر وأوزوريس للخير ، وكل الصراع يدور بينهما ، والأعوان البشريون هامشيين جدا فأنا قلت لا ، طالما انه اله يعيش على الأرض بين الناس يجب أن يعتمد على الناس اعتمادا فعليا وليس على القوة الخارقة . ففى النهاية عاصرت ( حورس ) حركته مع النـــاس وعاش وشب مع النـــاس وليس كما تقول الأسطورة ان رع ساعده بتسليط أشعته القوية وتركيزها فى عينى « ست » مما مكن حورس من طعن ست وانتهى الشر بقوة خارجة عن نطاق البشر . لا أنا جعلت حورس يستمد قوته من الناس أو الجماهير الموجودة فى ذلك الوقت ومن هنا انتصر على الخير ، فأنا هنا أحاول حتى أنقى الوجدان من مثل هـذه الخرافات السلبية والتخبط فيها باعتبارها أساطير فقط فممكن تبقى فيـه خرافة سلبية موضوعة لخدمة الناس حتى أنها فى مجملها موضوعة لخدمة الخير ولكنه بشكل يعتمد على الخوارق .

س : أنا أعتقد ان حتب قريب منك ، وهو أنت ، أو فيه ملامح منك ؟ هل هذا صحيح ؟

ج : أنا لا أستطيع أن أحكم لأنه كان أحد رجالهم الحقيقيين .

س : ألاحظ ان حتب ( ص ١٢٠ ) يأخذ صفحتين ونصف هل أنت تسرعت أو حدث تشتت ؟

ج : حينما أنتقل من مشهد لآخر تكون هناك فترة هدوء على العكس حين أكون فى قلب المشهد وأكتب باستمرار ولما أتقدم فى المشهد يرجع لى التوازن من جديد ٠

س : أنا أعني حينما يتكلم حتب ويقول كل ما عنده ومن معه من الناس لا يتحدثون ٠ المشهد الثاني كله قد سخر له ، فكيف تسيطر على الموقف الدرامى ؟ هل هذا فعل مخطط أم تلقائى ؟

ج : أنا لا أستطيع أن أحكم ٠ لأن أنا أستبعد مسألة التخطيط المحكم ، أو لا أستخدمها ٠ وأنا أريد أن أنقد فكرة الأسطورة كاطار عام ٠ فالصراع ليس صراع آلهة ولكنه صراع بشر ولابد للخير أن ينتصر ولو طال طريقه في البداية يبقى أعزل وضعيفا فى مواجهة الشر الى أن يتسلح ويقوى من خلال الناس بالكثرة العددية المؤمنة به وبرسوخ المبادىء بعد ذلك يبقى التخطيط التالى هو توزيع على الفصول التالية وتحديد نوعية الشخصيات ( شخصية شريرة أو ثورية ــ وتلك ثورية ، مترددة أحيانا ) ٠

س : تكلمنا حتى الآن عن « الفلاح الفصيح » و « الحربة والسهم » وقبل ذلك عن « ثرثرة لا أعتذر عنها » والسؤال هو : حينما تنتهى من العمل هل تعرضه على أحد ؟

ج : ليس هناك ما يمنع من عرض العمل على من يقوم بنقده أو قراءته ، ولكن أثناء كتابتي له لا يحدث ذلك لأن الآراء التي تطرح ، حتى لو استحسنت العمل ، فهي تشوش عليه وأنا أشتغل ٠

س : هل مثلت الحربة والسهم ؟

ج : نعم ٠ مثلت مسرحية الحربة والسهم فى دسوق ولكنها لم تعرض بشكل واسع واعتقد اننى فقير فى علاقاتى العامة ٠ ومن ثم فأنا أعتقد ان الحربة والسهم قد دخلت منطقة الظل على عكس حكاية من وادى الملح والتي أصبحت ناجحة جماهيريا ، حتى انها نفذت ككتاب ٠

س : هل تعد لعمل مسرحى جديد ؟

ج : أجل ٠ حديثا فكرت فى كتابة مسرحية عن ثورة القاهرة كتبت مشهدا واحدا وللأسف فقدت هذا المشهد فى ظروف مجهولة وعدم معايشة الآخرين لى كما لو كنت أحفر فى صخر ٠

# لقـــاء
## مع الشاعر/محمد ابراهيم أبو سنه

س : نود أن نتعرف على بدايات الشعر عندك · متى كانت ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟

ج : فى الواقع اننى اكتشفت فى ذاتى الاحساس بالنغم والشعر فى فترة مبكرة جدا وذلك قبل ثورة ١٩٥٢ حيث كنت فى سن الصبا · وفى احدى المظاهرات التى كانت تهتف بسقوط معاهدة ١٩٣٦ وجدت ( اكتشفت ) أن ثمــة ايقاعا يتمثل فى الترديد الجمــاعى للشعارات السياسية وقتئذ ·

ثم جاءت ثورة ٢٣ يوليو وأحسسنا جميعــا بأن ذواتنا تتغير من الأعماق ويبدأ شىء جديد فى حياة كل منا وكانت هناك استجابة من جانبى حيث كنت مراهقا وهى مرحلة الحلم ، وكانت الثورة حلما يتحقق فى ذلك الوقت ·

هذا فضلا عن أن نشأتى التعليمية كان لها تأثيرا ذا دلالة فى هذا الاتجاه فقد تعلمت فى الكتاب وحفظت القرآن ودخلت الأزهر فتوطدت صلتى الحميمة باللغة العربية بحكم اقترابى من القرآن وقطوف الشعر التى وردت فى كتب النحو مثل ( شذور الذهب ـ التحف السنية ـ ابن عقيل ) وهنا كانت بداياتى الحقيقية مع لغة الشعر ·

وقد تكشفت لى هذه البداية كما لو كنت أستبطن الذات وأنفتح على الشعر والثورة ثم اتجهت للانطواء على ذاتى أتأملها شعريا·وكان الشعر فى هذه المرحلة يدور حول الأحاسيس المراهقة خاصة الحب وما يثيره من وله بالطبيعة والموسيقى والجمال · ومن ثم اذا كانت البداية قد تفتحت فى ظل الحدث العام فان الاتجاه بعد ذلك توجه نحو التأمل الخفى للذات وخاصة اننى قد نشأت فى صباى فى قرية على شاطىء النيل فى جنوب القاهرة · وكانت هذه القرية تحمل سمات منفردة فقد كانت تقع على النيل وفى الوقت ذاته

على مرمى حجر من الصحراء · هذه الطبيعة الجدلية المتناقضة خلقت فى نفسى نوعا من الحساسية والولع بهذا الجدل بالطبيعة والمجتمع حيث تصطدم القيم وتتصارع ·

واذا ما وضعنا فى اعتبارنا حدث ثورة ٢٣ يوليو ودراستى الدينية واهتمامى باللغة فى شكلها الراقى والفنى من خلال مجموعة من النصوص ···· بدأ يتشكل لدى منظورى الشعرى ، وقد كان قريبا لحد كبير من المنظور التقليدى ويكاد يلتحم بالمفهوم العذرى للشعر العربى ، وكنت أرى فى نفسى واحدا من أحفاد هؤلاء الشعراء الذين نشأوا وترعرعوا بالبادية وأعجبت بشعر الجاهلية · وكان لدى معتقد غريب وهو انه كلما كانت الألفاظ عسيرة كلما غدا الشعر جيدا ومن المدهش اننى بعد أن عدت الى كراساتى الشعرية الأولى كنت ألجأ الى المعجم لتفسير بعض أمثال هذه الكلمات · ولكن لم يلبث أن تغير كل هذا مع منتصف الخمسينيات، حيث اتجهت لتنمية ثقافتى اللغوية بشكل معرفى عام · ولجأت لتوسيع قراءاتى لمجموعة من الشعراء الأجانب خاصة للأعمال المترجمة لهم فى تطوير مفهوم واسع للتجربة الشعرية فى حياتى ·

وقد كنت فى ذلك الوقت شديد التعصب للاطار الشعرى القديم للقصيدة العربية حتى تعرفت بالشاعرة نازك الملائكة من خلال ديوانها ( قرارة الموجة ) ·

وكان هذا الديوان هو المرشد الأول لى فى عالم القصيدة الشعرية الحديثة ، وبدأ منظورى يتشكل من خلال رؤية تمتزج فيها الواقعية بالرومانتيكية والتقليدية بالحداثة والشعر بالنثر والاحساس بالمدينة بالاحساس بالقرية · فهناك جدلية بين هذه الثنائيات جدل بين الرومانتيكية والواقعية وبين الثقافة الحديثة والمترجمة والثقافة التقليدية التى تضرب جذورها فى أعماقى والجدل الاجتماعى بين القرية التى نشأت فيها والمدينة التى أقطنها ·

أقول انه من خلال هذه الأنماط الجدلية بدأ يتشكل لدى مفهوم الشعر وتبلور سمته فى ديوانى الأول ( قلبى وغازلة الثوب الأزرق ) وهو رؤية بانورامية واسعة لكل هذه المعايشة لواقع الحياة لثقافة العربية فى ذلك الوقت ، وفى هذا الديوان تتأكد الذات التى تلح على الاعجاب بالجمال وموضوعية العالم من خلال رؤية القرية وهى تحاول أن تقترب من المدينة وتفشل فى ذلك · وهناك رؤية المدينة،

المدينة القاسية القلب والتى لا ترحم هؤلاء البسطاء الذين يفدون اليهــا ·

كان هــذا الديوان هو الرؤية الأولى الخاصــة بى لهذا العالم ولا أستطيع أن أقول ان هذا الديوان قد تضمن أرقى مستويات الدقة للقصيدة الشــعرية ولكن عموما يعتبر من أصــدق تجاربى الشعرية حيث يتضمن رؤيتى الذاتية ·

ومن ثم يعبر هذا الديوان عن رؤيتى الشعرية والفكرية للواقع الاجتماعى وهو يمثل حلما لعالم أفضل على مستوى الذات ، وقد كان هناك تركيز على عاطفة الحب على مستوى المدينة وكان هناك أيضا احساس عميق بأن القرية المصرية ترزح تحت أنقاض تعاسة تاريخية ترتوى من أحزان طويلة ورغم ان هذه القرية تنطوى على كثير من الجمال والرقة والانسانية والأصالة ·

وفى هذا الديوان استشراف أيضا لقضايا الانسان خارج مصر ومنه أيضا بعض القصائد التى تتناول بعض قضايا التحرير فى العالم الخارجى مثل قضية الجزائر والصعود للفضاء ، بعض القصائد التى تشــير الى هذه المســتويات التى كنت اتحرك من خلالها ( الذات ــ الوطن ــ الانسانية ) (١) وهذا الديوان اذا عدت اليه الآن لا ارانى محتاجا الى ان أنفى عنه قصيدة واحدة وليس ذلك حبا فيما كتبت وانما حبا فى هذا الصدق مع النفس الذى كنت أشعر به فى ذلك الوقت والذى هو جزء حقيقى من تطورى النفسى والفنى والاجتمــاعى فهو وثيقة أولى فى التعبير عن الذات والواقع الذى كنت أعايشه ·

بعد هــذا الديوان بدأت الاقامة فى المدينة تصــبح أكثر طولا واستقرارا وبدأت الهزة الخطيرة تعصف بوجداننا فى ١٩٦٧ بدأت تجربتى العاطفية تأخذ مسارا أكثر نضجا من الناحية الفنية وبدأت أفكر فى الواقع فى القصيدة الدرامية ، هذه القصيدة الدرامية التى كنت أرى ان الشكل الغنائى البسيط مهما كان صدقه وعمقه هو مجرد تعبير عن موقف فردى ولكن الرؤية الانسانية الحقيقية ينبغى أن تنعكس فى شكل أكثر موضوعية · وجاء بعد ذلك فى ١٩٦٩ ديوانى الثانى ( حديقة الشتاء ) ويتضمن مجموعة من القصــائد

---

(١) انظر القصائد التالية : لا تسألى ص ٩ ، وقلبى غازلة الثوب الأزرق ص ٦١ ·

التى تعبر بشكل متطور فنيا عن عناصر رؤيتى الشعرية السابقة فى ديوان ( قلبى وغازلة الثوب الأزرق ) ٠

ففي هذا الديوان يمكن أن نلمح صورة لتجربتى العاطفية فى المدينة ، هـذه التجربة المحاصرة بالأنانية والزيف وصورة أيضا للاحساس بالذنب سنة ١٩٦٧ فى قصيدة ( نحن غزاة مدينتنا ) وهناك أيضا بعض القصائد الأخرى التى تتحدث عن التأمل الفكرى مثل ( حتى يطلع فجر الحب ) وهناك أيضا قصيدتان طويلتان ( الوردة المحاربة ــ الأسطورة ) ٠

وهذه القصائد وان كانت تركز على البناء الذاتى فى التجربة الا أن هناك بعض القصائد التى تحاول التمرد على الشكل الغنائى ، أما فى شكل قصص كما فى ( الوردة المحاربة ) أو فى شكل بناء أقرب للشعر المسرحى كما فى قصيدة ( حلم ملكى ) وهى تصور حاكما مستبدا فرض آراءه على كل من حوله ثم استيقظ بالليل فوجد ان كل من حوله يخدعونه حتى زوجته ووزيره فخرج مفزوعا من قصره وملكه وهو يسأل عن الذى يمنحنى الأمان بدلا من هذا الملك ، وهذه القصيدة قريبة من فكرة شكسبير فى ( ماكبث ) ليس المهم أن تكون ملكا بل أن تكون آمنا ، ولكن فى الواقع ان هدفها ومغزاها ان الانسان الذى يفرض القهر على الآخرين لا يلبث أن ينال عقابه من خلال خداع الآخرين أيضا (١) ٠

ومن ثم فهذا الديوان يحمل بذور التفكير فى الرؤية الدرامية على مستوى القصيدة الشعرية ولا أعرف ان كنت نجحت أو فشلت ولكن عموما كانت هنـاك باستمرار قضـايا تشغلنى فى الديوان الأول ٠٠ كان يشغلنى الواقع ٠ وفى الديوان الثانى كان يشغلنى البناء الدرامى ثم بدأت تشغلنى فكرة الصورة الشعرية ، وقد شغلتنى باعتبارها البنية الأولى والأساسية لفن الشعر فبدأت أركز عليها فى الديوان الثالث ( الصراخ فى الآبار القديمة ) والذى صدر عن المكتبة العصرية ١٩٧٣ ٠ وبعد ذلك حدث انى أفكر طويلا فى التقييم الفنى للتجـربة الشعرية والتركيز بشـكل دائم على الصورة الشعرية وان كان هذا قد يحرمنى من تلقائية التجربة وهو ما حاولت العودة اليه فى ديوانى الرابع ( أجراس المساء ) (٢) وقد

(١) انظر القصائد التالية : غزاة مدينتنا ص ٢٨ ــ وحتى مطلع الفجر ص ١٤ وحكم ملكى ص ٧٩ ٠

(٢) انظر من ديوان أجراس المساء قصيدة أغنية حب مصر ص ٤ وقصيدة أحزان مصرية ص ٧٦ ٠

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهو يضم أيضا نفس عناصر الرؤية السابقة ( الوطن ـ الذات ـ القرية ) واحساسى بالقرية فى كل هذه الدواوين ليس احساسا رومانتيكيا فهى لا تمثل بالنسبة لى الملاذ الرومانتيكى الحالم الذى أهرع اليه من قسوة المدينة وبطشها وجبروتها ولكننى أنظر اليها باعتبارها الأب الذى لا يريد أن يعود الى صباه . الأب والأم اللذان أنجبا ويحلمان بأن ينالهما شىء من الحظ . فهو احساس عميق ربما لانه مرتبط بالسنوات العشرة الأولى من حياتى . ثم يأتى ديوانى الأخير ( تأملات فى المدن الحجرية ) (١) ليشكل مرحلة حادة فى مواجهة المدينة والزيف والتخلى عن القيم الانسانية الحقيقية ( الاخلاص ـ المودة ـ الحب ) وفيه أيضا صورة للحزن العميق الذى يتجلى فى معايشتنا لواقع لا نرضى عنه ، صورة لوطن يتمزق ومدينة صخرية وحب مهان وغربة تأمل فى العودة وفيه أيضا ومضات حزن انسانى عام وهذا الديوان هو أكثر صورى الشعرية فى تجربتى كلها تمردا على الذات وخروجا الى الموضوعية وهو أكثر تصويرا لمعاناة حية .

س : نود ان نتعرف علىخبرتك فى معاناة الابداع الشعرى ، كيف تكتب القصيدة وكيف تتوارد الأفكار عليك وتتشكل الصور فى ذهنك ؟ ونأخذ كمثال آخر قصيدة لك ما هى ؟ .

ج : آخر ما كتبت ( امرأة اسمها السعادة ) فى ديسمبر الماضى وقد كتبتها عقب رحلة لى فى أمريكا بمدينة ايوا وهذه القصيدة تعبر عن تجربة الرحلة بكاملها ، ففى الرحلة كانت لى ملاحظاتى المستمرة للواقع المتغير للمجتمع الأمريكى والذى أطلعنى على ذاتى كما أطلعنى على هذا المجتمع . هذا المجتمع الأمريكى يأخذ تجربة متقدمة فى الحضارة ترتكز على الحرية وتجاوز الواقع بمعنى ان هذا المجتمع يعتبر خاليا مما يسمى بالغيبيات . هو مجتمع قائم على الأشياء المادية والتعامل معها بشجاعة . ولا شك ان الشاعر هنا يأتى من بيئة ذات تراث مغاير فيكشف هذه التجربة الا انه يطلق عليها اسم ( السعادة ) ويرمز اليها ( بالمرأة ) وهذه المرأة قدمت له كل شىء ولكن وضعته فى موضع اختبار . فهذه الأشياء عزيزة عليه ومحل التجربة الحقيقية هو أن السعادة ليست شيئا

---

(١) انظر من ديوان تأملات فى المدن الحجرية قصيدة تأملات ص ١٠١ وقصيدة لماذا نموت بعيدا عن الحلم ص ٣٣ وقصيدة سؤالى الى أبى الهول ص ٣٩ .

مبذولا ـ وهو ما أريد التأكد عليه ـ ولكنها تأتى عبر الأشواك حيث قلوب الأعادى عبر الممرات الضيقة ٠

« تهيب قلت المسافة شاسعة »

والقصيدة تمثل لونا من البسكوص أمام تجربة هائلة طابعها الجوهرى الحرية والمواجهة والشجاعة هذا الكنز الذى تمنحه لا بد له من ثمن فى النهاية وهو اقتحام هذه التجربة ٠ وبالطبع لا أستطيع ان نلحظ فى هذه القصيدة زيارة لبلد معين ولكن مجرد فقط خبرة انسانية ٠ فالشعر دائما بناء متواز للواقع الذى نعيش فيه وبالطبع أنا لم أكتب مباشرة عن التجربة وانما التجربة ذاتها تنتقل عبر اللا وعى ثم تتمخض عبر علاقات كثيرة بين الواقع والذات والماضى والحاضر والمستقبل ٠ ثم تتجسد فى الشكل المعبر أكثر من غيره عن احتياج الذات وهمومها فى اللحظة الراهنة ربما كنت فى هذه اللحظة فى حاجة للسعادة ومن هنا اتخذت هذا الرمز والرمز فى حيد ذاته تعبير عن الحاح حاجة ذاتية ولكن البناء الفنى للقصيدة يتجاوز هذا الموقف الخاص ليعبر عن التجربة الكلية بكل ما تحويه من معانى ٠ فالمقطع الأول يصور :

« هى أمرأة من عبير القرنفل والنار

أمرأة تجمع بين الدقة المفرطة وقوة الأحداق »

« تختار عشاقها من حيارى المدينة يجوبون هذه الفصول ، فلا يأبهون بغير النجوم » ٠

وهى هنا تشير إلى الطموح ولا يأنسون بغير الرحيل ولا يملكون سوى الدمع وهذا المقطع تصوير دقيق لما تجسده تجاه التجربة الحضارية الأمريكية فهى تجربة مغامرة حيث الطموح يصل للنجوم حيث الرحيل فكل أبناء الأمريكيين مغامرون قادمون من القارات الأخرى ٠٠ ومن ثم فهذا المقطع شديد الدلالة على التجربة الأمريكية والرحلة بكاملها ٠

س : عندما تلتقط الفكرة الأساسية للقصيدة كيف تتداعى الخواطر المتعلقة بها وهل كتبتها فى جلسة واحدة ؟ ٠

ج : فى الحقيقة ان هذه التجربة بدأ التقاطها شعريا منذ شهرين قبل كتابتها وهذه الاشارة كانت مجرد ملاحظة يتراكم من حولها الواقع تفصيليا من خلال المشاهدات والقراءات ٠ فمن خلال التمحور والتراكم تختفى الإشارة الأولية والتى تم التقاطها لتبدأ التجربة

الفنية فى الاثبات من خلال تكوين علاقتها الداخلية التى لاتشعر أنت بها • وربما أحسست انك فقدت هذه التجربة للأبد ولكن الذى يحدث ان التجربة تهدأ حينا وتظل ترتوى من الوجدان والقرأءات والملاحظات المستمرة •

س : كم استغرقت القصيدة من حيث الوقت فى كتابتها ؟ •

ج : من خلال تجربتى الشعرية أصبح لى عادات فى الكتابة منها اننى لم أعد أستجيب للتجربة الشعرية بمجرد التقاط الاشارة فانا أترك التجربة تلح على وتأخذ زمنها ولعل هذا يعود الى اننى شديد القلق ، ولا أحب ان تتأثر التجربة • فانا أتركها قوة كامنة فى أعماقى ووجدانى الى ان تريد الخروج ، ولا أريد لقلقى ان يخرج شىء لم يكتمل نموه بعد ، وبالتالى حين أكتب القصيدة تكون كتابتها بالغة السهولة لاننى أكون قد احتضنت الفكرة فترة طويلة • وحين أبدأ فى الكتابة لا أستجيب للتعبير السهل وانما أشق على نفسي وأخذها بالكثير من الحزم لاننى لا أحب على الاطلاق ان تأتى التجربة هزيلة لان فى هذا احقابا لنفسى •

س : مانوع الجهد الذى تبذله فى الصورة الشعرية ؟

ج : أنا أختزن التجربة فترة طويلة وأفكر فيها بالصورة بدلا من الكلمات فتأتى القصيدة فى شكل صورة ملحمة ذهنيا قبل أن تأتى الكلمات وقد حدد ذلك على مراحل متعددة ــ **المرحلة الأولى** : هى مرحلة التلقائية ثم مرحلة التعميم ثم عدت أخيرا للتلقائية • وأعتقد اننى فى هذه القصيدة تتمثل الذروة الحقيقية فى فكرة أساسية وهى السعادة أمرأة لا تطيق الاقامة وتكره من يرفضون الحوار مع الناس ومن يؤثرون السلامة ، تلك هى القمة أو الفكرة المكثفة التى توصلت اليها • ولانه ربما ان كانت التلقائية قد تقف بك فى منتصف الطريق أو تعود بك للبداية • وهناك كثير من القصائد الدائرية التى تنتهى بالبداية • لو تتبعنا الصورة الشعرية من خلال مقاطع شعرية فى القصيدة نجد هذه الحركة الدائرية :

( دخلت الى عرشها
والأغانى ترتل اسرارها
والمرايا تواريخ لا تفصح الآن عن شوقها
وقالت تعالى الى جنتى دخلت الى عرشها )
هذا مقطع واضح فيه انه لما فاتت تحاول ان تلتقى بها •
( مددت ذراعى )

ثم يأتى السقوط فهو مكونه من حركة الرؤية الأولى لطبيعة هذه السعادة وبعد ذلك التحرك اليها ثم السقوط ·

ولكن لماذا السقوط ؟ أنا لا أحب عقلانية الشعر ولكن أنا أتكلم عن تجربة نفسية مع موضوع القصيدة ·

س : وأنت تكتب فهل هذه الصورة تكون مخططة فى ذهنك أم حركة مع تجربة ؟ ·

ج : هى عملية تلقائية · فبمجرد ان تبدأ وانت فى حالة ابداع شعرى تأتى عفوا وتأتى دون ان تتأمل كثيرا فيهـا أثناء الكتابة وربما لو توقفت عندها وبحثت فيها قد تفلت منك أو تتوقف عن الكتابة تماما ·

س : كيف تعيش لحظة الابداع ؟

ج : لحظة الابداع ام لقطة الابداع ــ عموما لحظة الابداع كما قلت مزيج بالغ التعقيد وخصوصا فى المراحل الأخيرة يبطنها قلق شديد فحواه الا تكـون التجربة على المسـتوى المتوقع · ومن ثم أعامل نفسى بقسوة ولا أرضى باليسير وأقسو فى الحذف أكثر مما أجامل نفسى لاثبات ما فى حسى بعمليـة التجربة الشـعرية تتلاحق الصـور وتتدافع ولكن بمجرد ان أشـعر اننى غير راض عن شىء أحذف بكثير من الشجاعة والجرأة · والتجربة الشعرية كما قلت لك تتأثر بزمن احتضانها ·

س : هل الخيال عند الشاعر والفنان يوازى الفكرة عند الفيلسوف ؟ ــ وما هو دور الخيال فى عملية الابداع عندك ؟

ج : الخيال يتمثل أو ينعكس عندى فى بناء العلاقات الفنية سواء فى خلق صورة أو قصيدة ·

س : كيف تنمى هذا الخيال باعتبار أنك كشاعر ــ تعايش صورا وتحاول تنميتها ؟ ·

ج : هذا نابع من اننى لا افكر فى تجربتى الشعرية بشكل مباشر على الاطلاق ولكن انا دائما افكر فيها من خلال معادل لها ، او رمز او ايحاء ، لاننى لا أعبر عن شىء جزئى ومحدود فانا اتجاوز هذا واتعالى عليه فى اطار ليس عاما ولكن شديد الدلالة · تلك هى القضية · فالمشكلة تتمثل فى كيفية العثور على اطار ذى دلالة بالغة على ما تريد ان تقوله وعلى التجربة التى تعايشها وليس بقضية

عندى أن أعبر عن التجربة فى حد ذاتها بل أعبر عن دلالة التجربة أيضا ، ولا أدرى ربما كنت مخطئا وانا الان أعيد بناء تصورى للتجربة الشعرية من جديد فانا أفكر ، لا فى انه ينبغى الا يشغل الشاعر نفسه بالتعبير عن معنى الأشياء ، بل أن يشغل نفسه بالأشياء ذاتها ٠

س : هل يمكن القول ان بداية القصيدة ونهايتها ينبغى ان تكون واضحة فى ذهنك قبل ان تبدأ الكتابة ؟

ج : لا الأمر ليس كذلك ٠ ولكن ما يكون واضحا هو الحدود العامة والاطار الخاص بها ٠ فبعض القصائد يميل الانسان الى ان يتخيل اطارها قبل ان يضعها على الورق وان كان هذا الاطار قد يفلت بالطبع من هذا التحديد ولكن فى المرحلة الأخيرة من انتاجى الشعرى بدأت أهمل هذا الاطار لحد معين لاننى اكتشفت انه فى هذا الاطار ــ وربما أشار كثير من النقاد لهذا ــ سرعان ما تطفو أفكارى أكثر من مشاعرى ٠ وبعضهم يتصور ان هذا التقييم يأتى على حساب الشعر وبالطبع انا لا أعمل وفقا لمتطلبات النقد وانما انا أميل الان للتلقائية المطلقة لان هذه التلقائية قد تقودك لمنتصف القصيدة وأحيانا للبداية ٠

س : ما الذى يحدد النهاية عندما تفرغ من القصيدة ؟ ٠

ج : الذى يحدد النهاية هو استنفاذ الاحساس بالتجربة وليس المعنى ٠

س : ما الذى يحدد طول المقاطع الشعرية فى القصيدة ؟ وهل هى مسالة مسبقة أم تلقائية ؟ ٠

ج : بالطبع التجربة خلال عملية الابداع لا يمكن الوعى بها ٠ وانا أعتقد ان المقاطع عبارة عن فيوضات من المشاعر والاحساسات يأتى فيض وينتهى بطريقة تلقائية ليبدأ فيض جديد ٠

س : هذا حسبن ٠٠٠ نتكلم الان عن المسرحية الشعرية بوجه خاص ومحدد ، فما هى أول مسرحية لك ؟ ومتى كتبتها ؟ مع اعطاء فكرة مجملة عن محتواها ؟ ٠

ج : أول مسرحية شعرية لى هى ( حصار القلعة ) وقد كتبتها سنة ١٩٦٧ قبل المعركة والواقع اننى بدأت أجهز نفسى لكتابة هذه المسرحية بالاطلاع المكثف على مصادر المادة التاريخية مثل ( تاريخ الجبرتى ) وكل ما كتب عن ( عمر مكرم ) ، وقد كانت هذه الفترة من تاريخنا

تتسم بالخصوبة والحيوية فقد جاءت بعد ارهاصات بالفكرة الديمقراطية التى كان من تباشيرها هذه الوثيقة التى وقعت فى عهد مراد وابراهيم ١٧٩٤ قبل الحملة الفرنسية ، والواقع ان هذه المرحلة كانت تراود القادة ، فكرة الوصول الى صيغة لانشاء مجلس شورى والحد من السلطة المطلقة للحاكم · واعتقد انه لا شىء يأتى من لا شىء ، يؤكد هذا ان ثورة القاهرة ومقاومة الحملة لم يأت من فراغ وانما اتى من تصميم ورؤية فكرية سابقة ورغم انه كانت هناك أمراض اجتماعية سائدة تمثلت فى السلبية وفى عزوف المصريين بشكل عام عن التفكير فى تولى السلطة كما أوضحت ذلك فى المسرحية ··

الفكرة الأساسية فى المسرحية ·· ان ابعاد الشعب عن السلطة واتخاذ القرار والمشاركة الديمقراطية هو ما يفتح الطريق الى الاستبداد وربما كان ذلك هو سبب هزيمة ١٩٦٧ ·· أما الرؤية الفنيه فانها تقترب كثيرا من الرؤية التاريخية · فقد تعاملت مع مجموعة من الشخصيات الحقيقية أمثال ( السيد عمر مكرم ـ والخضرى كقائد للمقاومة الشعبية ومحمد على كحاكم لمصر ) · واذا ما بدأنا التفكير فى البناء الدرامى للمسرحية فهى مكونة من ثلاثة فصول ·

يبدأ الأول منها ·· بوصف الأعمال الاجرامية التى يقوم بها جنود خورشيد باشا ومعاملتهم للاهالى وقسوة الضرائب وفى نفس الوقت تبدأ المسرحية من لحظة تحضير محمد على للاستيلاء على الحكم · فهى مجموعة خيوط مترابطة منها خيط الثورة فى الأزهر ـ وخيط القوة التى يمثلها جنود خورشيد باشا وخيط ثالث يتعلق بالسيد عمر مكرم واستقطابه للقادة الشعبيين مما جعله يحصل على رضا قادة الفكر والذين استطاع ان يصل لمبايعة محمد على كحاكم ·

فالمسرحية تدور حول تولى محمد على الحكم وعلاقته بالاهالى والسلطة وعلاقة السلطة بالناس ·

وفى الفصل الأول تتحدث المسرحية عن مناورات محمد على : مناورته مع خورشيد باشا الحاكم ومع أهالى مصر الذين رأوا فيه رجلا متعاطفا مع قضاياهم وشخصية السيد عمر مكرم الذى يتميز بالنزاهة والتعفف وحب الناس له · ثم محاولات خورشيد باشا ابعاد محمد على عن مصر الى الجنوب لمحاربة المماليك وفي الوقت نفسه قوة محمد على ورجوعه حتى يكون قريبا من الأحداث

لإستعداده للقفز للسلطة وفى نفس الوقت يصور تضحيات الناس من أجل تغيير الواقع السياسى فى مصر ٠

ويصور الفصل الثانى حصـار المليشيا الشعبية للقلعة بقيادة عمر مكرم والذى ينتهى بأن يعزل هو من قبل الخلافة العثمانية تملقا للمصريين ، وتوافق على اختيار محمد على ويتم هذا من خلال تضحيات جسيمة تكبدها الشعب الذى كان يحلم بنمط أفضل من الحكام وتصورت محمد على باعتباره قادرا على تحقيق أمالهم ٠

ويبدأ الفصـل الثالث بالنصر والهزيمـة معا ٠ النصر بخلـع خورشيد باشا والهزيمة بتخلى محمد على عن الأمال الشعبية وابعاد الشعب عن الاشتراك فى الحرب بقيادة مستقلة فى حربهم ضـد الانجليز متمثلة فى حملـة فريزر فهو يرى انه كلما أصبح لهذا الشعب صوت وكلما شارك فى صنع القرار وتوجيه الأحداث كلما كان هذا على حساب سلطاته المطلقة ويبدأ هو فى التفكير فى كيفية التخلص من فكرة سيطرة الأهالى على الحكم أو رغبتهم فى المشاركة أو فرض رقابة عليه ٠ فيبدأ فى التخلص من أشباح الماضى التى ساعدته فى الانفراد بالحكم ويبد أبتخطيطه فى الاطاحة بشخصية السيد عمر مكرم والذى يمثل فى هذه المسرحية قوة اخلاقية ذات ثقل ٠ فهو يرفض تماما ان يساوم على مبادئه الأساسية وبدأ فى التعامل مع مشايخ الأزهر من خلال الترغيب والترهيب ٠ ووقف السيد عمر مكرم وحده فى مواجهة هذا التطور فى سياسة محمد على والذى يهـدف للإنفراد بالسـلطة وبسـط الاستبداد من جـديد ، وتنتهى المسرحية بسقوط عمر مكرم لانه لم يكن شخصية درامية على نفس القدر المركب والمعقد مثل محمد على . فالاخير داهية محنك فهم لعبة الحرب والسياسة واستطاع عن طريق الحيلة أن يكسب الجولة والمجال من يد هذه القوة الاخلاقية متمثلة فى عمر مكرم ٠

س : كم استغرقت من الوقت فى الكتابة ؟

ج : إستغرقت سنة فى التجهيز وقد اقتضى ذلك منى المواظبة المستمرة على القراءة أما كتابتها فقد استغرقت ثلاثة شهور ٠

س : ما الفروق التى لاحظتهـا بين كتابة هذه المسرحيـة وبين كتابتك للقصيدة الشعرية ؟ ٠

ج : هناك فروق كثيرة ٠ فعليك ان تكون واعيا أثناء كتابتك للمسرحية لمراحـل وبناء المسرحية ٠ وان تكون واعيا لما تريد ان تقوله فى المسرحية ٠

أما القصيدة فقد لا تكون واعيا بمراحل تطورها بماذا تريد بالضبط . فالمسرحية لا بد ان يكون عندك هدف واضح قبل كتابتها وعليك بعد ذلك بالتفكير في عملية خلق الشخصيات وهو أمر ليس بهين يتطلب تأملا عميقا للوقائع التاريخية والمعاصرة وأن تتسم هذه الشخصيات بالبعد المنطقي في عمقها وهناك أيضا مشكلة الحوار ·· في القصيدة تستطيع ان تذهب الى أبعد ما يكون في تتميم الصورة ـ أما في المسرحية فلابد أن تكون حساسا أو واعيا لقدرة المتلقي بمستوى الحوار الذى تريد ان تؤديه ، وفي نفس الوقت أن يكون هذا الحوار مشحونا بالتعبير عن الحركة وليس التعبير عن السكون في النفس والتأمل فلغة المسرحية هي لغة الحركة ، فهي تحمل الحدث وتطوره وتنميه · واللغة أكثر تعبيرا عن الحركة ·

س : هل تتساوق عندك او تتزامن عملية الكتابة مع جمع المادة · أم انك تجهز المادة المعرفية أولا ثم تبدأ في الكتابة ؟

ج : أنا قرأت وحاولت معالجة القضية من خلال مادة من صنعي الخاص لانني لا أكتب تاريخا ولان العملية الفنية ترتكز على واقع معاش راهن أو واقع تاريخي وهذا الارتكاز هو مجرد لحظة تمثل وبدء ولكن لابد ان تكون الصياغة أو بناء الأحداث ذاته يأتي من خلال عملية خلق فني كامل ·

وقد أقمت نوعا من التصميم المبدئي للاطار العام والشخصيات في المسرحية ثم بدأت بعد ذلك في خلق الشخصيات وصياغة الحوار . وبدأت المسرحية بعد ذلك تتداعى ، وهناك نوع من التطور المنطقي للحدث وبمجرد ما يبدأ العمل فان المرحلة الأولى تقودك للمرحلة الثانية ولا ينتهي هذا التطور حتى تنتهي المرحلة ·

س : هل كان من الممكن ان تعبر عن هذه المسرحية مختزلة في قصيدة ؟·

ج : لا أعتقد بل انه مستحيل ·

س : هل يعبر الكلام الذى يجيء على السنة الشخصيات عن طبيعتها الخاصة وواقعها الحقيقي ؟ ·

ج : لم يكن أمامي مجال للتجني على هذه الشخصيات الكبيرة في تاريخنا · وفي المرحلة التى تدخل فيها هؤلاء المشايخ ·· وقد حاولت ان اظهر تعبير كل شخصية عن موقفها نفورا أو اقترابا لعمر مكرم · وهي شخصيات ليست أساسية في المسرحية وانما ظهرت في موقفين ( موقف البيعة لمحمد علي ـ وموقف التخلي عن عمر مكرم ) ·

س : بالنسبة لشخصية عمر مكرم كبطل ٠٠ هل شعرت من البداية بنمو فى شخصيته ؟ ٠

ج : بالطبع أنا بدأت من فكرة ان محمد على يجسد فكرة العدل وانتهت بالخوف من الواقع فى شرك محمد على والاعتزال عنه وهو زعيم دينى وليس ثائرا سياسيا حتى حينما سئل لماذا لا يطمع فى الحكم قال ان مملكتى فى القلب ٠

س ٠ هل عمر مكرم فى الشكل الدرامى الذى وصل اليه يتمثل فيه الشق المأساوى التراجيدى ؟ ٠

ج : بالطبع حين يأتى رجل يثق فيه كل الناس وهذا الرجل يكون فى صدر العصر ثم يمنح ثقته لشخص آخر فيأتى هذا الآخر فيتخيل فهذا سقوط مأساوى ولكن ليس بالمفهوم التراجيدى ٠ فانا هنا كنت فى هذه المسرحية اقتربت جدا من التاريخ ، لاننى كنت أتعامل مع شخصيات معروفة ومشهورة من الصعب تجاهلها أو التنكر لها ٠

س : هل كان من الممكن ان تكتبها نثرا ؟ ولماذا كتبتها شعرا ؟ ٠

ج : أعتقد انه كانت هناك ضرورة لكتابتها شعرا لاننى كنت أريدأن أصل للذروة التعبيرية فى تساو تام مع الذروة التاريخية ٠ والشعر وحده أكثر قدرة على التكثيف للأحداث ٠

س : هل واجهتك صعوبة أثناء الكتابة ؟ ٠

ج : نعم لقد واجهت صعوبات كثيرة ٠ فمثلا حينما يكون المعنى غير متساو مع الموسيقى أو تريد أن تغير من التعبير موسيقيا ولغويا لكى يعبر عن موقف آخر مختلف خاصة اذا كانت هذه المواقف متلاحقة ٠ والحوار تتمثل مشكلته الأساسية فى مدى مطابقته منطقيا للشخصية التى تقوله ومدى دلالة الحوار على الحدث على اعتبار ان الحوار هو لغة المسرحية ٠

س : هل هناك مواصفات معينة للحوار الشعرى غير الحوار النثرى ؟ ٠

ج : الحوار فى النثر كما قلت أقرب للشخصية ٠ أما الحوار فى الشعر فهو أقرب للشاعر ومن ثم ليس كل موضوع فى رأيى يصلح موضوعا لمسرحية شعرية ٠ فالمسرحية الشعرية أقرب لعالم الشخصيات القديرة العظيمة التاملية أكثر من الشخصيات ذات الطبيعة الحركية وأقرب لعالم المثل ٠

س : ماهو دور الصور فى الشعر المسرحى ؟ ٠

ج : كان للصور الشعرية دور فى بعض المواقف وليس كلها ٠٠ لانه ليس كلها حركة فهناك مواقف ذات طبيعة تأملية وبعضها استبطان ومواقف للحكم والموعظة ٠

س : فى البناء الدرامى للمسرحية تجد نفسك أمام مواقف وأحداث وشخصيات وحوار وحبكة ٠٠ كيف تسيطر على كل هذه العناصر ؟

ج : فى البداية أصمم البناء وأختار الشخصيات ثم أنطلق من الحدث الذى أعتقد انه له طبيعة درامية على المسرح ولا يلبث هذا الحدث ان يقودنا لمجموعة الأحداث الأخرى ٠

س : وأنت تجلس لتكتب مشهدا فهل تعايشه فعلا ؟ ٠

ج : من المؤكد ذلك ٠٠ لان التجربة المسرحية تختلف عن أى عمل فنى آخر فاذ كنت فى الواقع تعيش مع نفسك قدر ما تعيش مع الآخرين، فانك فى التجربة المسرحية تعيش مع هذه الشخصيات وهى تتحاور مع الآخرين فمتابعة الحدث لا تهم فقط ، بل ومتابعة ما يدور فى أعماق الشخصية ومن ثم كنت أقرب للتاريخ والواقع ، وكانت خشبة المسرح فى الواقع متوارية لحد ما ، وكنت شديد الحذر والخوف على ان يفلت من تعبيرى الخيط الشعرى لهذه القضية بالغة الخطورة٠ وبالطبع التجربة المسرحية الأولى تحمل طموحا وفى نفس الوقت نوايا ومساوىء معينة ٠

س : ننتقل للتجربة الثانية ٠٠ ما هى ؟ ومتى كتبتها ؟ وما فحواها ؟ ٠

ج : المسرحية الشعرية الثانية لى هى ( حمزه البهلوان ) وقد كتبتها بعد العمل الأول بعام واحد ٠ وهذه المسرحية ذات ارتباط وثيق بما حدث فى ١٩٦٧ ليس بشكل مباشر ولكن بمعنى احساسنا بالذنب بعد الهزيمة مما يقضى الى ان أفكر فى الكشف عن جوهر الشخصية العربية باعتبار ان هذه ـ الشخصية صنعت الحضارة ذات يوم وهى شخصية لها رسالة انسانية وجوهر هذه الرسالة هو المساواة بين الناس فهذه المسرحية استثمار للسيرة الشعبية ( حمزة البهلوان ) وتصور هذه السيرة شخصية البطل ( حمزة ) وهو يقوم بتحرير الجزيرة العربية ومقاتلة الفرس وملاقاة الأهوال كل ذلك من أجل أن ينشر رسالة الحب والاخاء والمساواة بين البشر ٠ والسير تقع فى أربعة أجزاء ضخمة وقد قرأتها جميعا وهى طويلة ومملة لأبعد حد ٠ الا ان شخصية حمزة استهوتنى فى انها تجسد معنى البطولة

التى نصبو اليها في هذه الفترة بما تضمنته هذه الشخصية ، ولكن بناء الأحداث هنا كان بناء مختلفا من الناحية المسرحية فقد كنت شديد اليقظة والتنبيه الى مشكلة المسرح في الخشبة كما كنت حرا، فانا لست أمام تاريخ معروف وانما أمام سيرة ذاتية خيالية فأستطيع ان أتصرف كما أشاء وبنيت هذه المسرحية على ثلاثة فصول · تبدأ بمحاولات وقوف حمزة ضد قوى كسرى واخلاصه فى أن يهزم هذه القوي المستعمرة والتي كانت تحتل مكة · وفى الفصل الثانى كانت هناك قصة حب بين حمزة وبين مهر دكار ـ ابنة كسرى والتى راسلته سرا ووقع فى حبها ، ثم بعد ذلك محاولة كسرى ان ينتقم من حمزة لهذا النصر وتلك الهزيمة · ثم سقوط حمزة كبطل دوامى بموافقته على قبوله لبعض الشروط التى وضعها كسرى للسلام ومنها ان يسلمه زوجته (مهردكار) فى مقابل السلام · ويقبل حمزة ولكنه يكتشف بعد ذلك انه قد أخطأ فى هذا القرار فقرر ان يلحق بها ولكنه يجد ان مهردكار كانت وصلت للحظة اليأس بسبب تسليم حمزة لها وقررت الانتحار · وتنتهى المسرحية بعودة حمزة لحلبة القتال والاعلان بانه لن يساوم أو يهادن ·

س : هذه المسرحية هل لها أصل تاريخى فى الواقع ؟

ج : لا · · ليس لها أصل تاريخى ولكن بعملية استشفاف للملحمة ينشأ تصور لرسالة الاسلام · ولكن لم يذكر فى الملحمة الاسلام كرسالة والمفترض ان هذه المسرحية تتم فى العصر الجاهلى قبل الاسلام ·

س : مانوع التطور الذى حدث من المسرحية الأولى للمسرحية الثانية ؟

ج : أصبحت أنا أكثر حرية فى صياغة الأحداث واللغة والصور · ففى مسرحية ( حصار القلعة ) كنت أقرب للتاريخ والتسجيل أما فى ( حمزة العرب ) فقد كنت أقرب للخيال والخلق ·

س : كيف لعب الخيال دوره فى هذه المسرحية ؟

ج : لعب دوره على مستويات كثيرة منها قضية الحب التى نشأت بين حمزة ومهردكار وقد توسعت أنا فى هذه الصور ، جعلتها تنتحر ، بينما هى لم تنتحر حتى فى الأصل وادخال هذه القصة كان عملا من أعمال الخيال · والخيال لعب دوره الأساسى فى خلق الشخصية الأولى وهى حمزة · فحمزة فى السيرة شخصية ملحمية وفى هذه المسرحية مزجت بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية بمعنى انه كان ينبغى ان يكون شخصا انسانيا يخطىء ويصيب وعن طريق خطئه

وارادته يكون السقوط فهناك مزج بين الشخصية الملحمية والدرامية وأعتقد ان هذا كان من بعض الأخطاء في المسرحية ـ بمعنى عدم نقاء الشخصية وانتسابها لطبيعة درامية واضحة ، لكن الخيال أيضا لعب دورا فى محاولة بناء مفاهيم انسانية معاصرة تختلف عن عصر الملحمة القديمة • فانا حاولت من خلال المسرحية ان ارد على بعض التساؤلات المطروحة على الساحة العربية على المستويين السياسي والفكرى • وهذه التطورات والمفاهيم مرتبطة بشكل حقيقى بالرؤية المعاصرة للانسان ومفهوم الحرية والعدل والمساواة •

فالقضية الأولى كانت ، والتى تمثل عنصرا محوريا فى المسرحية، هى (تكافؤ العنصر البشرى) بدليل ان حمزة الأسود العربى استطاع أن يقع فى غرام مهردكار ابنة كسرى هذه المرأة البيضاء الفارسية الجميلة ويتزوجها ، فعن طريق هذه العلاقة أردت أن أشير الى أن هذا الجنس العربى جدير بالحب والبطـولة وأن تكون لرسالته تمحقها • وتستطيع أن تلمح من هذا ردا غير مباشر على الدعاوى العنصرية •

س : هل لتحررك هنا من الواقع التـاريخى التسجيلى أثر على تقـدمك وبالتالى حركتك فى المسرحية ؟

ج : بالتـأكيد كان له تأثير على حركتى فقد جعلنى أكثر انطـلاقا من المسرحية الأولى حتى الشعر أفضل فى هذه المسرحية من جهة الصورة الشعرية فأعتقد ان الشعر هنا كان أفضل من حيث الصور فقد حاولت أن يتغلغل الشعر هنا فى أعماق الشخصيات ووجدانها الى أبعد حد باعتبار ان الشخصيات من صنعى •

س : هل هذه الحرية أعطتك احساس بأن الأمور يمكن أن تفلت منك من حيث امساكك بخيوط الحدث ؟

ج : لم أشعر بهذا لكن بشكل عام أنا أفضل أن يكتب الشعر متحررا من الارتباط بنص أو تاريخ • وأنا متأثر جدا الى حد بعيد بقراءاتى عن شكسبير لاننى أعتبره أعظم شاعر فى التاريخ • فأنا أتصور أن شكسبير فى معظم مسرحياته اعتمد على نصوص تاريخية أسطورية فى عصره • وبالطبع استطاع أن يجعل من هذه النصوص البسيطة محورا لأعماله المسرحية • وأنا أعتقد فيما يتعلق بى اننى لو فعلت فى بناء أعمالى الدرامية بعيدا عن الواقع التاريخى أو النصـوص التاريخية فربما أعطى ذلك لبنائى الدرامى براعة واتقانا أكثر •

س : بالنسبة للتلوين فى استخدام الشخصيات ـ هل تكون حريصا على أن تكون الشخصيات معبرة بالايقاة التفعيلات والتصرف الشعرى ؟

ج : حاولت ان تكون مهردكار فى حديثها أقرب للحس الرهيف الداخلى لكن الحديث ينتهى بلغة قوية · والحوار يلعب دورا فى تلوين الشخصية بمعنى اعطاء عمق للشخصية والحوار أيضا يعبر ليس فقط عن الشخصية بل وعن الموقف سواء كان تأملا او غزلا أو حسرة أو رثاء أو تأمرى ·

س : لو تتبعنا شخصية مهردكار من البداية للنهاية هل يمكن ان تقول أن طابعها الخاص أو قاموسها وألفاظها المتعلقة بها ؟

ج : هى لها شخصيتها التى تبدو فيها شخصية حالمة ·

س : هل هذه الشخصية كانت جاهزة قبل ما تكتبها أم تمت مع التجربة ؟

ج : تطور الشخصية حدث مع الكتابة ولم أكن أعتقد مثلا انها سوف تنتحر ولكنها انتحرت لأن الموقف لم يكن يقبل حلا ثالثا وموتها لم يكن عقابا لها وانما عقابا للبطل على خطأه وتسليمه لمهردكار ·

س : من الذى يقود الثانى فى المسرحية الحوار أم الشخصية ؟ وماذا تفعل لو طغى الحوار على الشخصية ؟

ج : الشخصية تجىء أولا وهى التى تقود الحوار ·

س : البعض يذكر انه أحيانا تأخذه الشخصية فيطول الحوار معه وتحدث استطرادات فيلجأ مرة أخرى لتهذيبها وتكثيفها هل هذا حدث معك ؟

ج : فى بعض المواقف النادرة جدا حدث هذا مثل حمزة وهو يتكلم عن رسالته تجاه العالم ، يعنى موقف خطابى الى حد ما ، وحاولت طبعا أن أوجزه فحذفت بعض الفقرات ·

س : عندما تحذف هل تشعر بأن عملية الحذف عسيرة على نفسك ؟

ج : فى المسرحية تكون عملية الحذف أسهل من شعر القصيدة · لان القصيدة تبقى محدودة الحجم المسرحية حجمها كبير ومن ناحية أخرى تنطوى عملية الحذف على وجهة نظر نقدية أكثر منها ابداعية فبعدما يكتمل العمل الفنى للمسرحية وحوارها وترضى بها تكون مشاهدا ناقدا وليس مبدعا ·

س : هل تضع فى اعتبارك مقتضيات التمثيل على المسرح والجمهور المشاهد فيما تكتب ؟

ج : بالتأكيد أنا أتنبه الى الخشبة واستخدام الامكانيات الدرامية بما يتوافق وخشبة المسرح ٠

س : نتكلم عن جلسات الكتابة كم تستغرق كل جلسة ؟

ج : هى ليست جلسات محددة وانما العملية هى مشاهد ٠ وأجد أننى أحيانا أصمت حتى أتحاور مع الشخصية ولكن عادة ما أفكر فى المشهد وأفكر فى الشخصيات ولا أكتب الا حين تكون الشخصيات حاضرة ولابد أن يكون التسلسل منطقيا فى تتابع الأحداث ٠

س : ما هو دور معمار المسرحية فى تعويق أو تيسير حركتك ؟

ج : المعمار مجرد تخطيط ابتدائى وممكن للخروج عليه فالعمل الفنى لا يمكن التكهن به ٠

س : هل حالتك فى لحظة الابداع تختلف عن حالتك فى غير تلك اللحظة ؟

ج : نحن نعيش حياة عادية ولكن حين نكتب نسافر الى أرض أحلامنا وأفكارنا نسافر الى موقع آخر ٠ فالمسرحية رحلة الى بلاد وشعوب ومجتمع من خلقى الذاتى وأنا أوجه تصورات تخيلية تتعقب المواقف والأحداث وتخلق عالما أفضل من الواقع المعاش ٠

س : ما هو دور الاندماج فى العمل الابداعى للمسرحية الشعرية ؟

ج : لابد من الاندماج الكامل عند الكتابة ٠٠ فالعمل المسرحى بالغ المتعة لانك تجد نفسك وسط مجتمع حافل من صنعك ولكن لا تسيطر عليه بدرجة تامة ٠

س : هل يحدث وتتمرد عليك بعض الشخصيات ؟

ج : لا أنا أسيطر تماما على أقدارهم ، لان كل شخصية بعد أن أخلقها أتركها تختار حياتها وليس لى الا أن أستكين لهذه الحياة وكلما كانت أقرب للواقع كلما كان ذلك أكثر من متعة ٠

س : هناك بالاضافة للمتعة مشاعر أخرى نلاحظها لدى المبدع كالرضا والحلم والغموض وتجاوز الغموض وعدم الرضا ، نحدث عندما تفشل الشخصية فى أن تقول أو لا تقول ما تريد أنت ؟

ج : أنا أعتقد ان عدم الرضا الناتج عن فشل الشخصية فى قول كل ما أريد ليس مشكلة بغير حـل • وحلها لا يتم عن طريق التخلى عنها أو ترك العمل ولكن أحاول البحث عن صيغة أفضل وأطيل التفكير من أجل ايجاد هذه الصيغة ، فما دامت الشخصية قد خلقت فلا يمكن التراجع عنها •

س : هل تشعر بالاشراق في مواضع معينة من تجربتك وهل ينعكس ذلك على طبيعة الشعر نفسه ؟

ج : يحدث ذلك أحيـانا ونتاجه يكون عبارة عن تدفق شـعرى سلس وواضح •

س : لو قارنا بين القصيدة والمسرحية الشعرية فما هى أهم الفروق فى عملية الابداع ؟

ج : الفرق الأساسى هو الوعى • ففى المسرحية يبدو الوعى واضحا على حين أنه لا يمكن التنبؤ بمسار ما يحدث فى القصيدة ويمكن التنبؤ بما يحدث فى المسرحية ففى المسرحية أنحرك داخل المجتمع أما فى القصيدة فأنحرك داخل ذاتى •

س : عندما نشعر بنهاية المسرحية هل يكون الأمر صعبا أم يسيرا عليك ؟

ج : كما نشعر السفينة بالفرح لقربها من الشاطىء ولكن تشعر بأنك لن تخرج من هذه البلاد الا وتأخذ أهلها معك • هذا الشىء العظيم فى الرحلة حين تغادر البلد التى رحلت منها تشعر باللوعة وفى المسرحية بفرحة عظيمة لانك أكملتها •

س : كم مرة كتبت هذه المسرحيـة كمسودات أولية ؟ وما الفرق بين المسودة الأولى والأخيرة ؟

ج : كتبتها ثلاث مرات والفرق بين المسودة الأولى والأخيرة يكمن فى الحد ، من الاستطراد وتوضيح ما ليس واضحا فهى مسائل جمالية •

س : هل حـكمة البطولة تضطرك أن تختم بعمر مكرم وحمزة كبطلين للمسرحيتين ؟

ج : من الطبيعي والمنطقى أن تكون الشخصية المسرحية التى بدأت بها هى التى تنتهى بها المسرحية •

س : هل تعتقد انك استفدت من حوار كل شخصية فى المسرحيتين فى توظيفها لصالح المسرحية ؟

ج : بالطبع وضع كل بطل يؤدى وظيفة ضرورية • فلم يكن عندى شخصيات جمالية أو مجرد ديكورات فكلها شخصيات تؤدى وظيفة منطقية وأساسية فى تنمية الحدث وخلقه وتطويره والوصول الى الذروة •

س : هل هذا ينمى الشخصية الأساسية ؟

ج : بالطبع فحوار حمزة مع الشخصيات الفرعية جعلهم يواجهونه بخطئه فبدأ يشعر بفداحة هذا الخطأ فعاد عن قراره •

س : هل هذا النقد كان مخططا أم فجائيا ؟

ج : بالطبع كان أمرا غير مخطط ولكن عمل تلقائى ؟

س : ما هى آمالك بالنسبة للمسرح الشعرى ؟

ج : أنا أطمع فقط أن أوفق فى التعبير عن الفكرة الأساسية التى ولدت وما يشغلنى الآن وأرجو أن أوفق فيه فى كتابة مسرحية جديدة ـ وأرجو بعد تجربتى مع المسرح الشعرى أن يتبلور لدى تصور أفضل للحوار والشعر المسرحى هـذا البناء الدرامى وبناء الشخصية • بحيث تكون هـذه المسرحية أكمل فى التعبير من الناحية الفنيـة والدرامية والانسانية •

س : أخيرا ما هى أهم أعمالك الفنية ؟

ج : أهم أعمالى مسرحيتان شعريتان ( حصار القلعة ـ حمزة العرب ) وخمسة دواوين شعرية وكتابان ( دراسات فى الشعر العربى ، وقصائد لا تموت ، وفلسفة المثل الشعبى ) •

# فهرس



**لقاءات مع الشعراء**



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع : ١٩٨٦/١٦٧٥

٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٠٨٦٠ ـ X





دراسة جادة تناقش بُعداً جديداً فى عملية الإبداع الفنى من خلال الشعر المسرحى .. وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين : القسم الأول ، يناقش مفهوم عملية الإبداع مع تحديد موقع الحوار المسرحى بين الشعر والنثر .

ويستخلص الكاتب نتائجه عبر منهج بحث موضوعى ، مستفيداً من مختلف الخبرات العالمية الرائدة فى هذا المجال .

أما القسم الثانى من الدراسة ، فقد تضمن لقاءات الكاتب مع عدد من الشعراء المعاصرين الذين كتبوا المسرحية الشعرية ، وقد أدار حواراً معهم حول تجاربهم كمادة أساسية بنى عليها نتائج دراسته بعد تحليل إجاباتهم .

٣٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب